الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر
باتنــــة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية و آدابها

الخطاب المسرحي في مسرحية "الملك هو الملك"
لــ سعد الله ونوس
دراســـة بنيوية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب:
رابــح ذياب

إشراف الدكتور :
أحمد جاب الله

لجنة المناقشة

الاسم و الــلقب	الدرجــة	الجامعــة	الصفــة
د.عبد الرزاق بن السبع	أستاذ محاضر. أ	جامعة باتنــة	رئـيســـا
د.أحــمد جاب اللــه	أستاذ محاضر. أ	جامعة باتنــة	مشرفا ومقررا
أ.د.محمد لخضر زبايدية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنــة	عضوا مناقشــا
د.يــوسف الأطــرش	أستاذ محاضر. أ	جامعة خنشلة	عضوا مناقشــا

السنة الجامعية: 2010 - 2011 م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــدمـــة:

المسرح آلية من آليات التعبير يُـــمكّن الفرد من التعبير عن همومه وآلامـــه و طموحـــاته وآماله، يَستمـــدُّ موضوعاتـــه من الحياة وتحولاتها،ممايعينه على اكتشاف قدراتـــه و تنميتها، فهو من أدوات التأثير في القلوب و النفوذ في امتلاك النفوس، فعُدَّ بحق شكل من أشكال التعبير الثقافي ووسيلة من وسائل الإيصـــال والتواصل مع النفس في مختلف مكنوناتهـــا، ومع الآخر في جميـــع تجلياته.

والخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي يحتويها هـــذا الفن، ليس النـــص المكتوب فقط، و الذي غالبا ما يعتمد الصيغة اللغوية في التعبير كونه يتضمن الأجزاء الصوتيـــة و الأسلوبية التي تعمل في سياق البنية السردية، بل إنَّه يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي،على اعتبار أن المكتوب هو رموز بصرية تظل بحاجة الى تجسيـــد صوتي أو حركي عبر تفعيـــل العلامات الـــمُخزَّنة بداخلها .

وتتميز العلامات المسرحية بقدراتها على التحول والانتقال من مظهـــر لآخر،ومن حالة لأخـــرى، بل تستطيع أن تبعث الحياة في تلك الأجزاء الجامدة و المتواجدة في فضاء العرض ، كما لها قـــدرة التوالد بما ينسجم مع فلسفة و أسلوبية الخطاب الجديد .

والمسرح لا تكتمل وظيفته ما لم يُقدَّم عرضا، لذا فإنّ ما يميز العرض المسرحي هو طبيعته التركيبية و التحويلية للنصوص التي تتبلور في هيئات سمعية بصرية و حركية ضمن أنساق داخـــل بنية العرض والتي تكوّن بالتّالي الخطاب المسرحي الذي يتكامل وجوده بتآلف دور المتلقي، الذي يقوم بدوره في المشاركة الفعالة تبعا لكفاءته في التلقي ليقوم بتفكيك الشفرات و إعـــادة تركيبها منتجا قراءته الخاصة و تأويله الجديد ، و بذلك تكتسب العلامات المسرحيـــة دلالات و معانـــي جديدة تزيد من ثرائها في بنية الخطاب المسرحي .

و نظرا لميلي للدراسات الدراميـــــة ، التي ظلت على مرِّ الأزمنة نبراسا للآثارو الآداب ، وقع اختياري على هذا الموضوع" **الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لــ : سعد الله ونوس (دراسة بنيوية)** "، والذي استأنست فيه بمشورة أستاذي المشرف،فوجّهني إلى خطة عمل اعتمدتها في الدراسة.

وبما أنّ أيَّة دراسة لا تــخلو من اتباع منهج معين ، يحدد معالمها ، فقد وقَفْت دراستـــي على منهج بنيوي توليدي ، كونه يرفض عزل النص عن سياقه الاجتماعي و النفسي و التاريخي ، و أن كل مسألة خاصة يجب فهمها من خلال الإطار العـــام المحيط بها، و من خلال تاريخ المجتمع الذي نشأت فيه،و ذلـــك نتيجـــة تأثر رائده "**لوسيان غولدمان**" بالماركسية، فالوعي الاجتماعي يشكل رؤية النص عامة .

و في ضوء أن المسرح بنية معقدة تتلاقى فيهـــاجميع البنيات اللسانية ، الفنية ، النفسيـــة ، الاجتماعية و الثقافية ،تُستقطب فيها كل عناصر الجمال الفردية والإرث الاجتماعي، فإنَّ الخطاب المسرحي بكل تعقداته لا يمكن اختزاله في جانب من الجوانب،بل هو نتاج تتفاعل فيه عدة عناصر، و هذا ما يحاول هذا البحث دراسته.

و قد اعتمدت على بعض المـــصادر و المراجـــع ، التي ارتأيتـــها هامة لبحثي هـــذا منها " **المعجم المسرحي** " لـــ : ماري إلياس و حنان قصاب ، " **النص المسرحي** " لـــ : عبد الوهاب شكري ، " **المسرحية نشأها و تاريخها و أصولها** " لـــ: عمر الدسوقي،" **تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية** " لـــ : عمر بلخير ، " **سعد الله ونوس في المسرح العـــربي الحديث** " لـــ : فاتن علي عمار ، " **المسرح السياسي في سوريـــا 1967 –1990** "لـــ : غســـان غنيـــم ، " **في البنوية التركيبية ، دراسة في منهج لوسيان غولدمان** " لـــ : جمـــال شحيد ، و مسرحيـــة " **الملك هو الملك** "لـــ : سعد الله ونوس ، و التي هي موضوع الدراسة التطبيقية ،و ما إلى ذلـــك من المراجع التي أغنيت بها بحثي.

أما خطة البحث فكانت قائمة كمايلي :

مدخل : و تطرقت فيه إلى مفهوم المسرح في اللغة و الاصطلاح ، ثم نشأة الفن المسرحي و تطوره التاريخي ، و أخيرا عرَّجت على الظاهرة المسرحية عند العرب،المنقسمين بين ناف لمعرفتهم بهـــذا الفن قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر، و آخر يرى في تلك العادات الشعبية و الأعـــراف الدينية ما يشبه المسرح ، و لكل فريق حججه التي يستند عليها .

الفـــــصل الأول : وعنونته بـــ : " الخطاب المسرحي و المقاربة البنوية " ، و قد افتتحته بتمهيد بيَّنت من خلاله أهمية المناهج في الدراسة الأدبيـــة ، ثم مفهوم الخطـــاب في اللغة و الاصطـــلاح و قوانينـــه ، بعد ذلك عرَّفـــت بالخطاب المســـرحي و ذكرت أهم خصائصه ، لينتهي الفصـــل

إلى التعريف بالبنيوية في اللغـة الاصـطلاح ، مع التركيز على أصولها و أهم عوامل ظهورهـا وخصائصها ، وصولا الى أهم التيارات البنيوية ، و كان التركيز على البنوية التوليدية من خـلال تعريف بها و ذِكر أهم مبادئها ، باعتبارها محور دراستنا في هذا البحث و بعدها تناولت الخطاب المسرحي من منظور بنيوي .

الفصل الثاني : أما الفصل الثاني فقد آثرت أن يكون دراسة تطبيقية لمسرحية "**الملك هو الملـك** " لسعد الله ونوس ، و قد مهَّدت لها بتلخيص لمضمون المسرحية ، و مصدرها التاريخي و تقسيمها من حيث الشكل ، ثم قدَّمت قراءة في عنون المسرحية من حيث البناء و التركيب ، بعد ذلـك انتقلت إلى البنية الفنية في الخطاب المسرحي ، و التي استخرجتها من المسرحيةكـالآتي :

بنية الموضوع ، بنية الشخصية ، بنية الحوار ، بنية الزمان و المكان ، بنية الصراع ، بنية اللغة ، بنية الحبكة و العقدة و الحل .

و مثلما افتتحت بحثي بمقدمة فإنَّني ختمته بخاتمة كانت حوصلة لأهـم الاستنتاجـات ، و لا أخفي أنه اعترضتني صعوبات أبرزها صعوبة الحصول على بعض المراجع الخادمة للموضوع ، إضافة الى تداخل المناهج ، وهذه الأخيرة جعلتني في كثير من فترات البحث أحتار أيُّهـا أصـلح للظاهرة المدروسة.

و رغم هذه الصعوبات إلا أنَّني عملت جهدي بمعيـة أسـتاذي المشرف الدكتـور **أحمد جـاب الله** الذي لم يدّخر جهدا في توجيهي إلى مكامن المعارف السليمة ، فحق علي أن أشكره جزيل الشكر على ذلك ، كما لا يفوتني أن أتقدّم بشكري الخالص إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب و العلوم الإنسانية بجامعة باتنة ، الذي منحني فرصة البحث و الدراسة ، و بخاصة إلى الطاقم المشرف على الدفعة: الدكتـور صالح لمباركية ، الدكتـور أحمد جـاب الله ، الدكتـور عبد الرزاق بن السبع ، ا لأستاذ الدكتور معمر حجيج ، الدكتور منصوري محمد،والدكتور أكتي النذير،و إلى جميع أساتذة القسم .

مـــــدخـــل:

تطور المسرح العربي

أولاً: المسرح في اللغة والاصطلاح.

ثانيًا: نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي

ثالثًا: العرب والمسرح.

أولا-المسرح في اللغة والاصطلاح:

يُعدُّ المسرح سبيلا نحو الثقافة والتطور، فهو من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات والوصول بها إلى أحسن حال، لما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكال التعبيرية، متخذا لنفسه عدّة لغات فنية من إيقاع وحركة وأضواء وملابس...، مادته هي الواقع المسلَّط على الفنان، ولغته أدوات فنية ملائمة لموهبة الكاتب وتجـــربته واستعداداته، أما غايته فوصف هذا الواقع الموجـــود في النّفس والمتسرَّب إليها عن طريق العالم الخارجي[1].

أما الأصل اللغوي لكلمة « مَسرح» بفتح الميم، فهي مشتقة من الفعل« سَرَحَ»ويعني «رعى» ومنه اسم المكان المرعى الذي تسرح فيه الماشية للرعي،وجمعه مسارح[2].

والمتصفح للمعجم المسرحي لـــ"**حنان قصاب وماري إلياس**"يجد أنّ الدراما كلمة اشتقت من الفعل «Dram» والذي يعني فَعَلَ، وصفة درامي «Dramatique »موجودة في اللغة اليونانية باسم « DRAMATIKOS»وفي اللاتينية «DRAMATICUS» وهي تدل على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر ، وتُستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظـــها الأجنبي[3].«**وتُطـــلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها**»[4]، ولفظة « مَسرح» « Théâtre » « **مأخـــوذة من اليونانية «Theatron» التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة ، وصارت تدل فيما بعد على شكل عمارة[5]**» [6].

كما يُطلق مصطلح المسرح أيضا على الأعمال التي تكتب لأجل العرض لمسرح في بلد معين،أو أي موقف مسرحي يشتمل على صراع[7].يهز المشاعر ويؤثر في العواطف ، وعليه فكلمة درامي تُستعمل« **لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصـــة في المشاعر ، ويثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس مما يثيره مشهد عادي**»[8]. وهو نفس المعـــنى الموجود عند

---

(1)- ينظر، عبد المالك مرتاض .النص الأدبي من أين؟وإلى أين؟.ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص15.

(2)- ينظر، ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) .لسان العرب.دار الحديث، القاهرة، مصر،2003. مادة سرح.

(3)-ينظر، ماري إلياس ،حنان قصاب.المعجم المسرحي .مفاهيم ومصطلحات المسرح و فنون العرض.مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان ،ط1،1997 ،ص194.

(4)- المرجع نفسه .ص 194 .

(5)- العمارة المسرحية Théâtre architecture : البناء المشيد الذي تقدم فيه عروض مسرحية.

(6)- المرجع السابق .ص423.

(7) - ينظر،عبد الوهاب شكري .النّص المسرحي.دار فلور للنشر والتوزيع ،ط 2،2001،ص61.

(8) - محمد زكي العشماوي .في النقد المسرحي والأدب المقارن .دار الشروق للطباعة والنشر،د ت،ص56.

ألارديس نيكول « Alardis Nicol »في كتابه« **علم المسرحية**» فيقول : « **إن لكلتا الكلمتين مسرحية Drama**ومسرحي **Dramatic استعمالا أكثر امتدادًا ، وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى**»[1].

وقد تعددت المفردات الدالة على هذا الجنس الأدبي في الحضارات الإنسانية المختلفة، فعند اليونان استخدم أرسطو «Aristote » «384، 322 ق.م » تسمية« التراجيديا» بمعنى المأساة ، أما عند الرومان فاستخدمت كلمة الخرافة« Fabula » .بمعنى النص المكتوب الذي يجمع بين الفقرات المختلفة التي يؤديها الممثلون «**فأُطلقت تسمية Fabula Palliata على المسرحية التي تكون شخصياڤا من الكوميديات اليونانية،وFabula Togota على المسرحية التي تكون شخصياڤا من المواطنين الرومان...ثم صارت كلمة Fabula تعني المسرحية بشكل عام**»[2].

وفي القرون الوسطى أضحت كلمة "jeu /play " تطلق على المسرحية ، وفي القرن السادس عشر عادت المسرحية من جديد إلى تسميتها حسب النوع المسرحي الذي تنتمي إليه،هذا وقد استعمل الفرنسيون والإسبان في القرن السابع عشر كلمة كوميديا للدلالة على المسرحية ،أما في القرن الثامن عشر صارت «دراما » تطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي يتطور في منحنى معين ، ويحتوي على الصراع ، في حين كلمة مسرح صارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع وعرض ومكان[3].

وقد كانت الدواعي لظهور هذا الفن كثيرة ، أبرزها رغبة الإنسان في إيجاد وسائل وطرق تمكّنه من التواصل مع بني جنسه حول الحياة المشتركة فكان« **أول ما التجأ إليه الإنسان المرح لتحقيق غايته التعبيرية،من تفسير للظواهر..لأجل تطويع الرمز والرسم والحركة والإشارة**»[4].

في حين اتجه الإنسان البدائي إلى تقليد الحيوان ،باستغلال جلده في خلق الزّي والقناع وهدفه من ذلك شخصية غير شخصيته «**وحتى يعيش هذا الإنسان فترة من الزمن أحداثا ووقائع في عالمه تقمص الحقيقي عن طريق الوهم، بارتداء الزي غير العادي ،وتأدية حركات غريبة**

---

(1)– ألارديس نيكول. علم المسرحية . تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح،الكويت ،دت،ص 122.

(2)– ماري إلياس ،حنان قصاب.المعجم المسرحي .ص 423 .

(3)– ينظر ، المرجع نفسه. ص422 - 423 - 424 .

(4)– عبد الكريم جدري. الفن المسرحي .دار الفنك للنشر،الجزائر،ط1، 1993 ،ص92 .

عن طباعه »[1].معتمدا الرمز لترجمة احتياجاته المختلفة مشركا الغناء والموسيقى « **حيث يتبادل الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين، أو قائد مجموعة وقائد مجموعة أخرى**»[2].

ويرى« **محمد مندور**»[3] أن المسرحية تدخل ضمن فنون النثر والشعر معاً، لأنّه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرًا ،فإنّه قد تحوّل إلى فن نثري في العصور الحديثة[4]ويعرفها «**زكي العشماوي**»[5] أنها: « **أدب يراد به التمثيل وهي قصة لا تكتب لتُقرأ فحسب ، وإنّما هي قصة تكتب لتمثّل**»[6].

فالمسرحية إذًا نص أدبي يأتي على هيئة حوار،يصوّر بها الكاتب قصّة مأساوية أو هزلية ، مضمّنا إيّاها مجموعة أفكاره، ونظرياته وتصوّراته، سواء السياسية منها أو الاجتماعية، فهي الوعاء الذي يتضمن الأماني والأحلام والرغبات التي يسعى المؤلف إلى تجسيدها في عمله الفني وفق تسلسل منطقي محكم.

---

(1) – عبد الكريم جدري .نماذج من المسرح الأوربي الحديث .دار هومة،الجزائر،ط 1،2002،ص 10.

(2)– محمد زغلول سلام . المسرح والمجتمع في مئة عام .منشأة المعارف ، الإسكندرية ،مصر، دت،ص 05 .

(3)– محمد مندور ناقد مصري ولد عام 1907 وتوفي سنة 1965، من أهم أعماله " النقد المنهجي عند العرب "، " الأدب وفنونه"، "الأدب ومذاهبه"، "المذاهب الأدبية".

(4)– ينظر، محمد مندور .الأدب وفنونه .دار نهضة مصر ،دت،ص 61.

(5)– محمد زكي العشماوي من مواليد 1921 بمحافظة دمياط المصرية ، توفي سنة 2005 ، من أهم أعماله " النابغة الذبياني "، "الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد" ، "قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث "، "الأدب وقيم الحياة المعاصرة".

(6)– محمد زكي العشماوي . في النقد المسرحي والأدب المقارن .ص43 .

ثانيا–نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي:

نشأ الأدب المسرحي وتطور في بيئات تاريخية مختلفة ،وكان في كل طور من أطواره أو بيئة من بيئاته يعرف تطورًا معينًا ،فقد كان الأدباء ودارسو هذا الفن العريق يضيفون مبادئ ويستغنون عن أخرى ،وذلك تماشيا مع ظروف الحياة الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية ، التي كان لها بالغ الأثر على الأدب عموما ، والمسرح بصفة خاصة ،لأنّه أكثر الفنون الأدبية التصاقا بمستجدات الحياة منذ زمن الإغريق حتى وصل إلى الصيغة المعروفة عندنا اليوم ،وإن كانت سبقته بعض الصور من المسرح القديم ، من ذلك ما كان يعرض في ساحات المعابد المصرية القديمة والذي له علاقة بمعتقداتهم و أساطيرهم ، «**وظل أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به «كونتز »في سنة 1922 ، و«كورت» عام 1928 و«سليم حسن» سنة 1927 ، فبين لنا أن ثمة نصوصا تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا [1]كتلك التي اكتشفها كورت**»[2].

وقد ارتبط المسرح في بدايته عند الإغريق بالطقوس الدينية ، فنشأ في كنف الأساطير والمعتقدات ،فهم يؤمنون بتعدد الآلهة ،لأن طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر ،كثيرة التغيّر،جبال ، تلال ، كهوف ، ريح لينة ، ريح عاصفة ، رعود ، سيول جارفة ، وغيرها من الظواهر« **فتوهموا أن ثمّة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدّسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة** »[3].

ومن الآلهة التي قدّسوها« ديونيزوس» أو «باخوس»[4]إله النّماء والخصب ، وبخاصة العنب والخمر، وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا له حفلين:حفل في الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور فتكثر لذلك الأفراح وتُعقد حفلات الرقص وتُنشد الأغاني،ومن هنا نشأت «الملهاة» «الكوميديا» و التي هي حسب أرسـطو «Aristote» (384 ق.م – 322 ق.م) : «**محـــاكاة الأراذل**

---

(1) – تدور القصة حول بحث"إيزيس"عن جثة زوجها"أوزوريس"يساعدها ابنها "حورس"الذي ينتقم من "ست"إله الظلام ،المُتسّبب في موت والده، الذي قُطعت جثته أربعين قطعة ، وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام ، وينتقل الموكب من مكان إلى آخر للبحث عن الجثة ، وفي كلّ مكان يُعتقد أنّ به جزءًا تقوم معركة وهمية و أحيانا حقيقية إلى أن يتم العثور على الجثة كاملة وتدخل الهيكل ،ويشهد الشعب هذا الحفل ويعلو صياحه.

(2) – عمر الدسوقي.المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها.دار الفكر العربي، القاهرة ،مصر،2003،ص10 .

(3) – المرجع نفسه.ص05.

(4) – يسمى عند اليونان "Dionysos" وعند الرومان "Bacchus" كانت تقدم له الأغاني الديثرمبية"Dithyrambe" المصحوبة بالرقص، كما تسمى هذه الأغاني " Les dionysiens" تلك الأغاني التي تطورت إلى المسرح ،وكانت عبارة عن مسابقة تعرض في فصل الربيع.

من النّاس لا في كل نقيصة ، ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك ،من غير إيلام ولا إضرار»[1]

أما الحفل الثاني فيكون في فصل الربيع حيث تكون الكروم قد جفّت وعبست الطبيعة، فيغلب عليه الحزن، ومنه نشأت « المأساة»«التراجيديا» ويعرف «أرسطو» «التراجيديا»: **(بأنها محاكاة فعل نبيل تام ،لها طول معلوم ، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين [2]تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ،وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون ،لا عن طريق الحكاية والقصص ،وتثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات)**[3].

وبعد أن استعرضنا مفهوم«التراجيديا» و « الكوميديا »حريٌّ بنا أن نعطي الفروق الأساسية بينهما فالأولى «التراجيديا» تجسد مواضيع التعاسة والشقاء وفكرة الخضوع للآلهة (القضاء والقدر)أمّا الشخصيات فيها فهي تاريخية ،لها صفات إلهية ، ووظيفة «الجوقة»[4]المبالغة في تصوير الكارثة وإيجاد الرعب ،قصد التأثير في نفوس النظارة حتى يؤمنوا بهذه الفكرة الدينية ، في حين أنّ الكوميديا موضوعها الإضحاك لا تعطي أهمية كبيرة للجانب الديني ، شخصياتها بشر، لا يُنظر إلى البطل النظرة المتعالية[5].

وإذا كان السائد بيننا أن الفرق بين المأساة والملهاة يكمن في خاتمة كل منهما ،فإذا انتهت المسرحية بموت البطل أو فشله أو انتحاره ،كانت مأساة ، وإذا كانت نهايتها سعيدة، فهي ملهاة، فإنّ التماس الفرق بينهما يكون في الانطباعات التي يتركها كل منهما في الجمهور،«**المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ،أو بين شخص وقوة أعلى منه، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ،أو بين المادية والذهنية معًا ،وتستخدم لذلك الشخصيات العظيمة ،أما الملهاة فهي تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى ،أو بين الفرد والمجتمع ،وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر اتّضاعًا،على أن الشيء الذي يجب أن**

---

(1) – المرجع السابق ، ص195.

(2) – يقصد باللغة المزودة بألوان التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد.

(3) – المرجع السابق .ص60 .

(4) – الجوقة، الكورس "Chours" :تدل على مجموعة من المنشدين ،يمكن أن تؤدي بعض الرقصات أثناء الإنشاد .

(5) –ينظر، عيسى خليل محسن الحسيني .المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس.دار جرير للنشر والتوزيع،عمان،الأردن ، ط1، 2006، ص74.

يتوافر في كليهما هو الجو الذي يضفي على الشخصيات جميعها صبغة فريدة ولونا طاغيا تكسبها صفة الشمول» [1].

ويعتبر «**ثيسبيس**»«Thyspis» «525-456 ق م» أوّل من أدخل التمثيل إلى العرض ،بينما كان في أوّل الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجماعية ،والأغاني الدينية ،ثم مثل «ديونيسوس»«Dionysos» فكانت الكورس تشير وهو على خشبة مرتفعة ،ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة ،ثم مثلت الشخصيـــات التي ترد في الأغاني والأناشيد ،فكان الممثلون يظهـــرون على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصورة الماعز في نصفهم الأسفل مرتدين جلود الماعز عند أدائهم للأدوار المسرحية ،لأنّ هذا الحيوان مقدس عندهم ،حيث كان يُقدّم قربانا للإله[2].

هذا وقد قلل الشاعر «**أسخيليوس**»«Eschyle »«525-456ق م» من دور الجوقة وأناشيدها، وأعطى الحوار أكثر أهمية ،كما رفع عدد الممثلين إلى اثنين ،وبعده قام«**سوفوكليس** » « Sophocle» « 496-406 ق م» برفع عدد الممثلين إلى ثلاثة،وأمر برسم المناظر[3]كما«**يرجع إليه الفضل في أنّه جعل أفراد الجوقة خمسة عشر فردا بعد أن كانوا اثني عشر،رغم أنّه لم يجعل من الكورس كل شيء في التراجيديا على نحو ما كان في عهد الذين سبقوه»**[4].بينما عُرف«**يوربيدس**»«Euripide»«484-411 ق م» بتناوله أشد المآسي الإنسانية فجيعة ،حتى يستطيع أن يؤثر بها على الجمهور ،باحثا عن القوانين الأخلاقية ،أما الكوميديا اليونانية فبرز فيها «أرسطو فان»«Aristophane» «445-385ق م» ومن ملاهيه المشهورة«الضفادع»التي تهكّم فيها بشخصية «يوربيدس»[5]فيصور الإله«ديونيزوس» في حيرة من أمره بعد وفاة «يوربيدس»،لأنّ المأساة لم يعد لها شاعر يخلّدها ،فيذهب الإله إلى العالم الآخر ليعود بأحد شعراء التراجيديا،فيتردد بين « أسخيلوس» و «يوربيدس »،وعلى ذلك يقيم مسابقة بين الشاعرين فينقد كل منهما الآخر نقدًا لاذعـــًا غارقـــا في النّاحيتين الأخلاقية والفنية ،وينتهي الأمـــر بظهور

(1) – محمد زكي العشماوي.المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة.دار النهضة العربية ،بيروت ، لبنان،د ت،ص32.

(2) –ينظر، محمد مندور .الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما .دار النهضة للطباعة والنشر،الفجالة،القاهرة،مصر،ط1،دت،ص10.

(3) – ينظر، عبد الكريم جدري .نماذج من المسرح الأوربي الحديث.ص33.

(4) – عيسى خليل محسن الحسيني .المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس.ص51.

(5) – ينظر،أرسطو طاليس. فن الشعر. تحقيق وترجمة محمد عياد ،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،مصر،ط 1،1967،ص06.

«يوربيدس» .بمظهر مفسد « التراجيديا » ،وبذلك يختـــار «ديونيـــزوس» أسخيليوس ويعود به إلى الأرض.

و بهذا يُعد اليونانيون أسبق الأمم إلى فن المسرح، إذ نظّروا له قواعده الجمالية والفنية وقانون الوحدات الثلاث:وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الموضوع.

إنّ الموقع الجغرافي المتقارب بين العاصمتيـــن أثينا وروما ،وكذلك التشـــابه بين البيئتيـــن في المجالات:الاجتماعية،السياسية ،الاقتصادية والدينية،ساهم في انتقال العادات والتقاليد اليونانية إلى الحياة الرومانية،فنتج عن ذلك معطيات ثقافية«**مكّنت من ترقية المعارف العلمية في كلتا العاصمتين**»[1]،وكما كان للغـــزو البيزنطي لأثينا الأثر الكبير في انتقال الثـــقافة اليـــونانية إلى روما عبر هجرة الشعراء والفلاسفة وأهل العلم عمومًا ،وبذلك سارت المسرحية الرومانية على خطى نظيرتها اليونانية ،ويبدو ذلك جليا في أعمال «هوراس» « Horras » «95-08 ق م» التي تأثر فيها بكتاب«فن الشعر» لـــ«أرسطو »كما تأثر«فرجيـــل»« Virgile »«70ق م- 19 ق م» بـــ «هومير » « Homér »،ومن ذلك «**نرى أدباء الرومان وشعراءها والمشتغلين بأمور الفكر هناك يَرثون...تقديس المثل الأدبية اليونانية ،وينظرون إليها بعين الرعاية والاعتبار،فهم يعرضون مسرحياتهم بنصها وكما كانت تُعرض في المسارح اليونانية ،وهم يقلّدون تلك المسرحيات تقليدًا شديدًا وفي كلّ سمة من سماتها**»[2] .ويؤكد هذا الرأي «عمر الدسوقي» بقوله: « **أما المسرحية الرومانية...فقد كانت تقليدًا للمسرحية اليونانية، إذ سَطَا الكُتّاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا**».[3]وهكذا بقيت المفاهيم الفنية والأدبية لهذا الفن سائدة،إلاّ في بعض الأشياء ،ففي الفرجة الرومانية تأخذ الألعاب البهلوانية قسطا من زمن الاحتفال، إلى جانب ترويض الوحوش،وإضافة إلى تلك العروض ظهرت احتفالية أخرى تتمـــثل في «التمثيليات الإيمائية»[4].

---

(1) – عبد الكريم جدري .نماذج من المسرح الأوربي الحديث.ص121.

(2) – دريني خشبة .أشهر المذاهب المسرحية و نماذج من أشهر المسرحيات ..الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر،ط 1 ،1999،ص21 .

(3) – عمر الدسوقي .المسرحية نشأتها و تاريخها وأصولها.ص08.

(4) – التمثيليات الإيمائية :نوع من العروض البهلوانية ،كانت تعرض في مسارح روما القديمة كنوع من الاحتفالات في المواسم والأعياد ،تعتمد الزّي والأقنعة المتعددة النماذج.

أمّا في العصور الوسطى«456-1453 »فاتسمت المسرحية بالطابع الديني نتيجة لظهور المسيحية وانتشارها في العالم الغربي ،حيث « **تحول المسرح إلى مسرح كنسي يعتمد على الوعظ والإرشاد الديني ،وقد أقبلت الجماهير على مشاهدة تلك العروض ،ثم ما لبث المسرح أن انتقل من الكنائس إلى الأماكن العامة** » [1].«**فالمسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة المسيح، ومأساة صلبه ، وحياة القديسين وكرامتهم وأسس الأخلاق الدينية** » [2]وبهذا التوجه لم يرتق المسرح إلى المستوى الفني الإنساني الذي بلغه عند اليونان والرومان ،لأنّ الكنيسة احتكرت التمثيل لنفسها،واقتصرت مسرحيات التسلية على الملوك والأمراء في شكل لوحات هزلية.

وفي عصر النهضةعاد الأوربيون إلى التراث اليوناني والروماني وبعثوه من جديد،و هُجر المسرح الديني،وظهر المسرح الكلاسيكي نتيجة لذلك،وبخاصة عند الفرنسيين الذين اعتبروا أنفسهم الورثة الحقيقيين لــ« آثينا» وظلّ الأدب المسرحي في ظل المذهب الكلاسيكي ينقســم إلى تراجيديا و كوميديا تماشيا مع المجتمع المنقسم إلى طبقتين.

والملاحظ على مسرح هذه الفترة أنّ هناك فارقا، يتمثل في انتقال الصراع في المسرحيــة إلى داخل شخصية البطل كالصراع بين العقل والعاطفة أو بين الحب والواجب ،وهذا ما يضع البطل في تفكير عقلي منطقي،يُحتّم عليه حلاً من الحلول،أو أهواء عاطفية تريد السيطرة عليه[3]وهذا ما أدى إلى تغيير الأحداث الثقافية ،كما كان لها تأثير على الحياة الاجتماعية والسياسية.

وقد استطاع المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر الميلادي(ق17م) أن يكون صورة لتطور الحياة في عصر النهضة ،أبرزها ظهور الفرد وسط الجماعة ،وبروز الشخــصية الإنسانيــة في المجتمع «**وكان من الطبيعي أن ينتقل الصراع من خارج الشخصيات إلى داخلها،كنتيجة للاهتمام بالإنسان في ذاته،وتحديد أبعاده،وتحليل مقوماته النفسية و العقلية،حتّى سُمّي الأدب الكلاسيكي بالأدب الإنساني** »[4].

(1) – أمير إبراهيم القرشي.النماذج والمدخل الدرامي.دار عالم الكتب،القاهرة ،مصر،ط 1 ،2001،ص25.
(2) – محمد مندور .الأدب وفنونه.ص57.
(3) – ينظر، محمد مندور .المسرح العالمي.دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة ، القاهرة،مصر،ط1، د ت،ص09.
(4) – محمد مندور.نماذج بشرية.دار القلم، بيروت، لبنان،ط1 ، 1985،ص29 .

وفي القرن الثامن عشر(ق18م) قامت الثورة الفرنسية (1789) وكان من نتائجها ميلاد طبقة اجتماعية جديدة أُطلق عليها اسم «الطبقة البورجوازية»[1]والتي لها همومها الخاصة ،فهي الأكثر تقييدًا بالأخلاق وقيم المجتمع وعاداته على عكس الطبقات الأخرى، فالأرستقراطية ترى أنّها أرقى من أن تُقيِّد نفسها بتلك العادات ،والطبقة الشعبية ترى نفسها أحط من أن تُقيَّد بالأخلاق و العادات.

و قد وجدت الثورة في الفن المسرحي الأرض الخصبة لتنمية الوعي الثوري لدى النّاس،وفي هذا الصدد يرى«محمد مندور » أنّ الكوميديا قد حملت العبء الكبير ،فلم يعد هذا الفن كوميديا شخصيات كما كان عند «موليير» « Molyeer» «1673-1622م»بـــل أصبح تحليـــلا نفسيا أو اجتماعيا عند «ماريفو بيتر»«Marivau P» «1763-1688م» أو كوميدية حبكة و أحداث ثورية في ثلاثية «بومارشيه » «Beau marchais» « 1799-1732 م»الشهيرة «حلاق إشبيلية-زواج فيجارو-الأم الآثمة » [2] .فيجارو ابن الشعب امتهن عدّة مهن منها الحلاقة وخدمة بيوت النبلاء ،وبذلك تعرّف على الطبقة الارستقراطية فراح يسخر منها،مما جعل « لويس السادس عشر» يسجن«بومارشيه» ،وهذا ما يعكس الصراع بين الطبقتين في الكتابات المسرحية.

«أما المأساة البورجوازية فقد جعلت أبطالها من الطبقة الوسطى التي ازداد تأثيرها، ووضحت شخصياتها،و مآسيها لا تقل روعة عن مآسي القدماء،وإن نقصتها الحماسة فقد عوضتها بقربها من الواقعية ومعالجتها مشكلات النّاس وأخلاقهم » [3] .

ثم نشأت بعد ذلك عند الرومانسيين «الميلودراما»[4]« Mélodrame» والتي **«بدأت تتبلور كنوع مسرحي له أعرافه الخاصة في فرنسا في فترة الثورة الفرنسية التي أعطت لهذا النوع مبرر وجوده ومعالمه ،فقد برزت الحاجة لكتابة تراجيديات تتوجه للشعب »**[5].

---

[1] – الطبقة البورجوازية مشتقة من الكلمة الألمانية «جورج » «Bourg » وتعني مدينة،أما سياسيا فمعناها الطبقة التي تملك وسائل الإنتاج ، و لا تعتمد على الأعمال اليدوية ،وتضم أصحاب المهن الحرة والمفكرين:تاجر،محامي،طبيب،أستاذ...

[2] – ينظر، محمدمندور .المسرح العالمي.ص07.

[3] – عمر الدسوقي .المسرحية نشأتها وتاريخها و أصولها .ص 214.

[4] – الميلودراما:أو المشجاة في اللغة العربية، مشتقة من"Melo".بمعنى لحن و موسيقى و"Drame "=دراما ، وهي صورة من المأساة ،تخاطب العواطف الثائرة لدى الجمهور ، نهايتها سعيدة.

[5] – ماري إلياس،حنان قصاب.المعجم المسرحي.ص497.

وقد ارتبطت بالموسيقى من أجل إثارة عواطف الجمهور ،لأنّ كتّاب هذا النوع المسرحي يرون أنّه ضروريٌ لإثارة الانفعالات لدى المشاهدين ليكسبوا لأنفسهم النجاح ولأعمالهم الرواج الواسع،وعادة ما يكون فيها الصراع ظاهريًا كالصراع بين رجلين من أجل امرأة ،أما الأحداث فيها فتكون غالبا «**فردية تخص أفرادًا بأعينهم ،وليست قضايا عامة يدور فيها الصراع بين عناصر اجتماعية متباينة ، أو بين عقائد ثابتة ، وأخرى مستجدّة كما هو الحال في المسرحيات الاجتماعية ،ذلك أنّ غاية الميلودراما هي بلوغ التأثير المباشر على المشاهد** »[1] .

وبظهور المذهب الواقعي تمخّضت عنه الدراما الحديثة التي تلجأ إلى المجتمع بمشكلاته المختلفة ، وتتخذها مادة لها ،فقد قصر أصحاب هذا الاتجاه «**نشاطهم على تصوير حياة الطبقة الدنيا، ونقل ما تزخر به تلك الحياة إلى المسرح ليراه النّاس** » [2].

و في القرن التاسع عشر ظهرت أشكال مسرحية في أوربا ، أبرزها«**المسرح الحر**»« Théâtre libre » الذي أسّسه الفرنسي « **أندريه أنطوان**»« A.Antoine» «1858-1943م»في باريس عام 1887 ،وقد اختار هذه التّسمية للتعبير عن رغبته في التّحرر من التقاليد والأعراف المسرحية ،إضافة إلى الاستقلال عن المؤسسات الرسمية ،والتّوجه إلى جمهور جديد، من خلال العمل على تقديم نصوص جديدة لكتّاب شباب غير معروفين لدى الجمهور،وقد تزامن هذا النّوع من المسرح مع ميلاد فن الإخراج[3].ومن أشهر الذين كتبوا في هذا الاتجاه نذكر السويدي«**أوغيست ستردبرغ**» «**A.Strindberg**» «1849-1912م».والنرويجي«**هنريك ابسن**»«**H.Ibsen**»«1827-1906م».

أمّا في القرن العشرين(ق20 م) فقد شهد العالم الحرب العالمية الأولى والثانية ، ولا يخفى ما أحدثته ويلاتها من أزمة في الضمير العالمي، كفقدان الثّقة في الإنسان؛ هذه الظروف أفرزت نوعا من المسرح سُمّيَ «**مسرح العبث**»« Théâtre de l'Absurdité» الذي ظهرت ملامحه ما بين الحربين ،ثم تبلور كتوجّه بعد الحرب العالمية الثانية، وقد تفرّد العبثيون[4] بأسلوب

[1] – محمد زغلول سلام.المسرح والمجتمع في مئة عام.ص32.

[2] – دريني خشبة.أشهر المذاهب المسرحية.ص150.

[3] – ينظر، ماري إلياس،حنان قصاب.المعجم المسرحي .ص 429 .

[4] – العبثيون:هم مجموعة من الأدباء الشباب الذين تأثروا بنتائج الحرب العالمية،فرأوا أن جميع النّتائج التي نجمت عن تلك الحرب هي سلبية، لأنّها خلقت نفسية سيطر عليها انعدام الثّقة في الآخرين، فكان انعزال الإنسان وفرديته ، إضافة إلى الويلات والدّمار الذي طال أوربا كلّها.

في الكتابة لم يُعهد من قبلُ،شمل الشكل والمضمون معًا«**في اللّغة والمحتوى الفكري ووسائل الأداء والعرض المسرحيين** ».[1]

وتعتبر «**المغنية الصلعاء**» للروماني«**يوجين يونيسكو**»«**E.Inesco**»«**1912-1993م**» أوّل مسرحية عبثية،تلتها أعمال كثيرة في هذا الاتجاه ،نذكرمنها: «**في انتظارغودو** »عـــام1953 للايــرلندي«**صموئيل بيكيت** »«**S.Beckett**» «**1906-1989م**»و«**الغرفة**»لـــ«**هارولد بينتر**»«**H.Pinter**» سنة 1957م[2].

وفي سبعينيات هذا القرن ظهر نوع من المسرح يتعلق بالعلاقات الاجتماعية ،خاصةً التي تنجم من مشاكل العمل في المجتمع الـــصناعي ،إذ يطرح تجلّياتها في تفاصيل الحياة اليومية ، وهـــو « **مسرح الحياة اليومية**» «Théâtre du quotidien» الذي ولد في ألمانيا مع كتّاب أمثال «**فرانتز كروتز**»«**F.Krotez**» و«**بوتو شتراوز**»«**B.Strauss**»، والجدير بالذكر «**أنّ مسرح الحياة اليومية هو ظاهرة أوربية بحتة لعلاقته المباشرة بنمط حياة معين،ولهذا فنصوصه انتشرت بسرعة في دول أوربا ولم تُعرف خارجها**»[3].

وهكذا كلّما حدث تغيير في المجتمع ،تبعه تغيير في الفن المسرحي ،الذي هو تعليم وتربية وتهذيب، إضافة إلى كونه وسيلة ثقافية، تهدف إلى شحن المتفرج بحاجة اجتماعية لتنوير المجتمع وتغييره، رغم أنّه يُقدّم المتعة والتسلية، هذه المتعة هي متعة فكرية أولاً، وهذا ما يتطلب أن يكون المتفرّج واعيًا بأهميته.

[1] – محمد زكي العشماوي . المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة.ص135 .

[2] – ينظر،ماري إلياس،حنان قصاب.المعجم المسرحي .ص 304.

[3] – المرجع نفسه . ص 431 .

ثالثا–العرب والمسرح:

تدور مجموعة من التساؤلات حول علاقة العرب بالمسرح ، ومردُّ هذه التساؤلات عدم وجود أدلة دامغة تؤكد أنّ هناك علاقة تربط العرب بهذا الفن ،فالتاريخ العربي والحضارة العربية التي شهدت ازدهارًا في العصر العباسي لم يشهدا أي نص أو عرض تمثيلي يؤكد معرفة العرب بالمسرح ،كما هو الشأن عند الإغريق وقدامى الهنود والصينيين.

إلاّ أنّ بعض الدّارسين المحدثين يرون أنّ التراث العربي عرف كثيرًا من النصوص القابلة لأن تتحول إلى مسرحيات، كما شهد المجتمع العربي أشكالاً من الفرجة بنص أو من دونه.

هذا الرأي أدى إلى خلق إشكالية اختلفت فيها الآراء بين مؤيد وناف ،فانقسم الدّارسون والباحثون في علاقة العرب بالمسرح إلى فريقين :الأوّل ينفي معرفة العرب للفن المسرحي،والثاني يُؤكّد تلك المعرفة ولكلّ من الفريقين حججه.

وحتّى نكون موضوعيين،حريٌّ بنا أن نستعرض حجج كلّ من الطرفين ليكون حكمنا مؤسَّسًا.

I– الفريق الأوّل:

يستند أصحاب هذا الرأي على التقنيات الغربية للمسرح، والذي يجب أن يَتوافر على العناصر الأربعة:النص، الخشبة، الممثل، المتفرج، وهو بهذه المقومات غير موجود في المجتمع العربي قبل مسرحية «**البخيل**»لـــ«**مارون النّقاش**»على الرغم من أنّ المصريين القدامى شهدت أساطيرهم عنصر الدراما، والتي لم يكتب لها الخروج من دائرة الدين إلى الحياة الاجتماعية،كما هو الشأن عند الإغريق،وبذلك يمكن أن نتصور: « **كيف أمكن أن يتطور المسرح الإغريقي من مجال الدين والآلهة وأساطيرهم إلى مجال الإنسان وحياته ومجتمعه، وذلك لأن تلك الآلهة لم تكن في الواقع إلا بشراً، وإن تضخمت أبعادهم وفاقت قوتهم وذكاؤهم قوة البشر وذكاءهم وأبعادهم، وأما عند المصريين القدماء فإن الهوة كانت سحيقة بين عالم الآلهة وعالم الإنسان على نحو لم يستطع أن يتخطاها الفن المسرحي بفرض وجوده في عالم الآلهة وعالم الأساطير**»[1].

---

(1) – محمد مندور.المسرح. نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة ، القاهرة،مصر، 1989، ص14.

و يرى أنصار هذا الرأي أنّ ظهور المسرح في بيئة دون أخرى يرجع إلى جملة من الأسباب التي حالت دون وجود الظاهرة المسرحية في الأدب العربي القديم،أبرزها ما يلي:

1- السبب الاجتماعي:

لم يعرف العرب في الجاهلية الاستقرار في مدن ،إذ كان التّرحال يميز حياتهم في حين يتطلب المسرح متفرّجًا مستقرًا ،كما أنّ النظام القبلي هو السائد والذي يذيب الفرد في كيانه، والمسرح يشترط الشخصية المتميزة ،وهذا ما يؤكده«توفيق الحكيم»في مقدمة مسرحية« الملك أوديب» « **افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار، هو في رأيي السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي، الذي يحتاج إلى المسرح**»(1) .ويرى عباس محمود العقاد أنّ العوامل الاجتماعية ضرورية في تشكيل حضارة شعب ما،والمسرح من الفنون التي ترتبط بالحياة الاجتماعية من خلال التجاوب بين الأفراد والأسر،هذا الأخير كان قليلاً في مجتمع البداوة(2)

وعلى الرغم من أنّ العرب عرفوا الاستقرار في عهد الدّولة الأموية والعباسية ،إلاّ أنّهم لم يعرفوا المسرح لأنّ نظرتهم إلى الشعر الجاهلي ظلّت سائدة باعتباره النموذج الأعلى الذي يجب أن يُحتذى به ، فهم لا يسمحون فيه بابتكار أو تغيير في قالبه ، فعمود البيت و بحر الشّعر و قافية القصيدة من الأمور التي لا يمكن التحوير في أساسها، و هذا ما أغناهم عن ترجمة أشعـــار غيرهم. (3).

2- السبب الديني:

كانت وثنية العرب في العصر الجاهلي وثنية اعتيادية لم تتطور و لم تتمخض عن طقوس ومراسم تؤدي إلى نشوء فن تمثيلي كما نشأ عند اليونان ، لأنّ في عقيدتهم وضوحًا لا يحتاج إلى تأويل ومن ثمّ أعرضوا عن ترجمة أدب اليونان-ملاحم و مسرحيات-.

وبمجيء الإسلام ونبذه الوثنية وتعدد الآلهة وعبادة الأبطال، عزف العرب عن هذا الفن لأنّه يتنافى ومبادئ عقيدتهم ، أضف إلى ذلك تحريم الإسلام التصوير و التمثيل،لأنّ التجسيد المادي للإنسان، ومظاهر الطبيعة منهيٌ عنه(4).

(1) - توفيق الحكيم . الملك أوديب.المطبعة النموذجية ،القاهرة،مصر،د ت، ص25

(2) - ينظر، عباس محمود العقاد .خواطر في الفن و القصة.دار الكتاب العربي ،بيروت ، لبنان،1973،ص 115.

(3) - ينظر، حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر. من منشورات اتحـــاد الكـــتاب العرب، دمشـــق،سوريا ،1999، ص 17 .

(4) - ينظر، المرجع نفسه. ص 19 .

3- عدم مشاركة المرأة في التمثيل:

يتطلب المسرحُ وجود المرأة ، لكن الأعراف والعادات والتقاليد لا تقبل وجودهـــا في عالم التمثيل، وهذا الأمر لم يقتصر على المجتمع العربي فقط (**فالمسرح الغربي لم يكن يعرف مشاركة المرأة في جميع عصوره، وقام الرجل بالأدوار النسائية إلى وقت متأخر من القرن الخامس عشر ومع ذلك استمر المسرح)[1] .**

4- غياب الصراع في المجتمع العربي:

الصراع أساس المسرح ، فهو يحتاج إلى مجتمعات معقدة، والمجتمع العربي عُرف بذوبان الفرد في الجماعة.ممّا كوّن فيهم تصورًا جماعيا للعالم، وهذا لا يستدعي الدراما بقدر ما يستدعي التغني بالقبيلة و آثارها،في حين أنّ المسرح اليوناني، الذي هو المثل الأعلى عند الدّارسين لا يخلو من هذا العنصر،بل تعدّدت الصراعات فيه وتنوعت وهي أربعة[2]:

أ- **الصراع العمودي:**وينجم عن تمرد الإنسان ضدَّ إرادة الآلهة.

ب- **الصراع الأفقي:** ويتمثل في الصراع بين الإنسان و مجتمعه،من خلال رفض القوانين السائدة.

ج- **الصراع الديناميكي:** ويتمثل في الصراع بين الإنسان وقدره، من خلال رفضه الاستسلام للحتمية والمصير المقرر سلفًا.

د- **الصراع الداخلي:**ينشأ بين الإنسان وذاته ، وينجم عن ذلك ذاتان متضادتان متصارعتان.

5- سوء ترجمة كتاب« فن الشعر» لأرسطو:

يُعتبر كتاب« **فن الشعر**» المرجع الأساسي لفني المأساة والملهاة ،ولّما نشطت حركة الترجمة في العصر العباسي،لم يحسن المترجمون فهم بعض مصطلحات الكتاب، ومن بين هؤلاء « **ابن رشد**» «1126-1198م»و«**حازم القرطاجي**»«1211-1285م» وغيرهما من الّذين اعتقدوا أنّ «المأساة »يقابلها «المديح» في شعر العرب، و «الكوميديا»يقابلها «الهجاء »مع العلم أنّ «أرسطو» يعرف «التراجيديا» بأنّها محاكاة لفعل جاد تام في لغة ممتعة،تمتاز بالنبل

(1) – خليل الموسى .المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ – تنظير– تحليل.منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا،1997،ص06 .

(2) – ينظر، حورية محمد حمو.تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر. ص21.

والبطولة،وبأحداث تثير الشفقة والخوف ،وبذلك يحدث التطهير؛في حين تستهدف «الكوميديا»نقد العيوب لدى النّاس بما يثير الضحك.

هذا الخطأ صرَف العرب عن ترجمة المسرح اليوناني ،ظنا منهم أنّ الشعر العربي يماثـل ما عند الإغريق أو يتفوق عليه،وبذلك لم يترجموا الأعمال المسرحية التي درسها«أرسطو»في كتابه من أمثال« أوديب ملكا»و« الإلياذة»و« الأوديسا»[1].

وانطلاقا ممّا سبق يجزم أصحاب هذا الرأي بأنّ العرب لم يعرفوا الحركة المسرحية إلاّ في العصر الحديث، وهذا ما يؤكده«**محمد المديوني**»[2]في كتابه «**إشكاليات تأصيل المسرح العربي**»: «**إنّ في تأصيل المسرح العربي إقرارًا بعدم تأصُّل هذا الفن في التربة العربية، وتأكيدا لكونه-بشكله الحالي- فنًّا غربي المنشأ وفد على العرب وثقافتهم في العصور الحديثة**»[3].

والرأي نفسه نجده عند« **محمد يوسف نجم** » عندما يؤكّد بأنّ: «**المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن جديد ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة،التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر،وإذا أردنا الحديث عن المسرح كفن له أصوله و أدبه،فعلينا أن نُسقط من حديثنا ألوان الملاهي الشعبية،التي قد تحوي مشابه من هذا الفن،ولكنّها تختلف عنه اختلافا كبيرًا** »[4]إذ «**ليس هناك أي شيء عربي يمكن القول عنه من النّاحية الفنية أنه أصل مسرحي**»[5].وعليه فإنّ المسرحية في الأدب العربي المعاصر فن غربي أصيل لم يعرفه العرب قبل العصر الحديث[6].

II – الفريق الثّاني:

شهد العرب أشكالاً مختلفة من المسرح قبل منتصف القرن التاسع عشر ،والتي تعبّر عن طقوسهم الاجتماعية والدينية سواء قبل الإسلام أو بعده،لأنّ الرغبة في الاحتفال والتقليد كانا

---

(1) – ينظر، خليل الموسى .المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ – تنظير– تحليل.ص09

(2) – محمد المديوني من مواليد 1949 في جندوبة ، أستاذ محاضر بالجامعة التونسية متحصل على الإجازة في اللغة والآداب العربية سنة 1971 من كلية الآداب بتونس، يعد من مؤسسي المسرح الجامعي ، يشغل حاليا إدارة المعهد العالي للفن المسرحي .

(3) – محمد المديوني . إشكاليات تأصيل المسرح العربي.بيت الحكمة،قرطاج ،تونس،1993،ص21 - 22 .

(4) – محمد يوسف نجم.المسرحية في الأدب العربي الحديث1847–1914 .دار الثقافة.بيروت،لبنان،ط 3،1980،ص17.

(5) – أدونيس (علي أحمد سعيد).فاتحة لنهايات القرن.دار العودة،بيروت،لبنان،ط 1 ،1980 ،ص170.

(6) – ينظر،حامد حفني داود .تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه.ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ،1993. ص 164.

موجودين بوجود الإنسان ،ومن ثمّ لا يشترط أنصار هذا الرأي ضرورة توافر العناصر الأربعة كاملة في المسرحية وبناءً على ذلك اعتبروا الأشكال الاحتفالية الموجودة في التراث العربي أعمالا مسرحية ،لأنّها تعكس الرأي العام في الطباع والأحداث الاجتماعية والظروف العامة ،وعليه فإنّ: «**الممثل والمتفرّج هما العنصران الأساسيان للفن المسرحي، قد يغيب مؤلف النّص، وقد تغيب خشبة المسرح، ولكن لا بدّ من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض والشخص الذي يتلقاه**»(1).

ومن الذين سعوا لإثبات معرفة العرب بالفن المسرحي الكاتب المصري«**علي الراعي**»«1920-1999م»من خلال بحثه في التراث وانتقائه الأشكال الأدبية ، وبعض الأحداث التاريخية التي تحمل ممارسات تمثيلية كالطقوس الدينية وبعض المظاهر الاجتماعية،من تجمعات قصور الخلفاء إلى موكب الرشيد والمأمون بعده،إلى الحكائين في الشوارع والمساجد والأسواق،إلى حفلات الزواج والختان،إلى جلسات الغناء والسمر،وبعض ملاهي الشعب التي جمعت بين التعابير القولية والحركية(2).

وفيمايلي أهم الأشكال التي عدّها دعاة التّأصيل مرحلة لما قبل المسرحية:

1- أسواق العرب في الجاهلية:

يعتبر سوق عكاظ أبرز أسواق العرب في الجاهلية ،إذ كانت تقصده بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم ،ويشجعونهم ضد شعراء القبائل الأخرى ،وكان النابغة الذبياني«ت:604 م» يدير ذلك العرض ،ويختمه بالحكم على أحد الشاعرين .وفي ذلك عرض مسرحي يتوافر على الممثل(الشاعران)والجمهور(القبائل) وأمّا خشبته فهي السوق(3).

2- صلاة الجمعة عند الرشيد والمأمون بعده:

لقد كان الرشيد ومن بعده المأمون يخرجان للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر الخلافة، حيث يتقدم الموكب فرقة من المشاة حاملة الرايات،تتقدمهم فرقة موسيقية ترتدي لباسا خاصًا

(1) – تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا.ألف عام وعام على المسرح العربي.ترجمة توفيق المؤذن،دار الفارابي،بيروت،لبنان،ط2 ،1990،ص31.

(2) – ينظر، علي الراعي.المسرح في الوطن العربي.عالم المعرفة،عدد247،الكويت،ط2 ،1999،ص30إلى45.

(3) – ينظر، خليل الموسى .المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ – تنظير – تحليل. ص09

تردّد مختلف الأنغام،يليها الفرسان،ثم أرباب الدولة راكبين الخيول،وبعدهم يهل الخليفة وهو يرتدي طيلسانا أسودا، ممتطيًا أحسن الجياد العربية ، ويتبعه رجال الدّولة والحراس[1].

«فهذا الموكب هو في صميمه عرض مسرحي مُخرَج بعناية ،مكانه طرقات بغداد، وحركته المسرحية هي قصر الخليفة إلى المسجد ،وبطله الرئيسي :الخليفة و متفرّجوه هم جماهير النّاس، والهدف منه أن يقع كل ذلك في نفوس النّاس موقع المتعة،ويبث فيهم الرهبة، ويطلعهم على مدى قوة الدولة وغناها،فيلزمون جانب الولاء لها.»[2]

3- عاشوراء ونصوص التعزية:

هي عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين المشتركين في الاحتفال ،وهم من الطائفة الشيعية تمثيل ما جرى عام 680م في مدينة كربلاء العراقية بين جنود الحسين بن علي –رضي الله عنه–ويزيد بن معاوية حين استشهد الحسين على يد« شمر بن ذي الجوشن» **«وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضُربت فيها الخيام و اتّشحت بالسواد ،ويقوم شيخ يثير شجون النّاس بذكر ما لاقاه الحسين وآله في نغم حزين يهيج العواطف ويستدّر الدموع ،ويطوف على النّاس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ،ثم يقطرها في زجاجة تحفظ للاستشفاء»**[3].وتتحول في هذا العرض شخصيتا الحسين ويزيد إلى شخصيتين تراجيديتين، تمثل الأولى الخير بينما الثانية فتمثل الشر.

ويعاد تشكيل أحداث كربلاء وتمثيلها في عروض متبلورة على امتداد العالم الشيـــعي في كلّ سنة، في العاشر محرّم،متضمنة بعض مظاهر التعذيب والعنف التي يحدثها المؤدُّون إراديا على ذواهم ،وبذلك اعتبر طقس التعزية متميزا لتحقيقه طابع الحدث الفرجوي المنبعث انطلاقا من مشاركة كلّ شخص ،إضافة إلى أنّه لم يبق محصورًا في الفضاءات الحسينية وتجــاوزهــا إلى الشارع على عكس المسرح الفرعوني الذي انحصر ومات داخل المعبد[4].

---

(1) – ينظر، علي الراعي.المسرح في الوطن العربي. ص 40 .

(2) – المرجع السابق.ص40.

(3) – عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها و أصولها .ص10 .

(4) – ينظر، خالد أمين.الفن المسرحي وأسطورة الأصل .منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة عبد المالك السعدي ،تطوان، المغرب،ط1 ،2002، ص 64.

4- مسرح البساط:

عُرف هذا النوع في المغرب منذ زمن بعيد، حيث كان المبسطون يعدّون عدّهم في عيد الأضحى أو في عاشوراء عن طريق تبرعات الأصدقاء ما يسمح بإقامة الحفل ،ثمّ يتّجهون نحو القصر وتلحق بهم مواكب الصّبيان والرجال والمجموعات الفلكلورية ،وعند وصولهم إلى القصر تأخذ كلّ مجموعة المكان المخصص لها،حيث يقدم البعض مسلياهم وتمثيلياهم المستمـــدة من التقاليد المغربية ، ويقوم البعض بتأدية الرقصات والأغاني المميزة ،وفي النّهاية يكرّرون الصلاة على النبي —صلى الله عليه وسلم-ويتوجهون بالدعاء للملك[1].

« وكثيرا ما كان"البساط" فرصة يغتنمها الممثلون لتبليغ شكواهم إلى الملك عن طريق تمثيل هذه الشكوى ،فهو كان مسرحًا انتقاديا إلى جوار كونه ترفيهيا.له شخوص ثابتة:"البسّاط "الذي يمثل القوة والشجاعة والمغامرة،و "الياهو" اليهودي الذي يرمز إلى النفاق والجشع والذكاء و "حديدان" الذي يتميز بطهارة النّفس وحب الغير ،ويعارضه الغول الذي يقطر شرًا »[2].

5- مسرح الحلقة:

هو نوع من المسرح شاع في المغرب يعتمد التمثيل في الأسواق وساحات المدن، إذ تتكون الحلقة حول فنانين ممثلين يقدّمون الحكايات والأساطير ،ويكون من بينهم الموسيقيون والبهلوانيون ،وفي بعض الأحيان يشترك المتفرجون في العرض من خلال حمل بعض المهمات المسرحية أو التمثيل مباشرة مع المجموعة[3]

وكان الحفل يبدأ بالصلاة على النبي-صلى الله عليه وسلم-ويُدعى المتفرجون إلى توسيع الحلقة أو تضييقها وهذا ما ولّد تآلفا بين الممثل والمتفرّج وإحساس هذا الأخير بمشاركـــته في العروض؛التي اختلفت مواضيعها بين الجد والهزل.[4]

(1) – ينظر ، حاتم الساعدي. محاضرات في النثر العربي الحديث. مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت ، لبنان، ط1، 1999، ص 137.

(2) – علي الراعي .المسرح في الوطن العربي .ص60.

(3) – ينظر، المرجع السابق. ص 137.

(4) – ينظر ، علي الراعي .المسرح في الوطن العربي .ص58 - 59.

6- سلطان الطلبة:

ظاهرة مسرحية مغربية ،ظهرت أيام السلطان«مولاي رشيد» الذي حكم في الفترة الممتدة بين(1666-1672)عندما ساند الطلبـــة السلطان في حروبه مع أخيه« مولاي محمد» من أجل العرش،حيث كافأهم بأن نظّم لهم نزهة على ضفاف وادي فاس.

يبدأ الحفل في ربيع كلّ سنة ويستمر على مدار أسبوع،إذ يقوم طلبة جامعة قيروان بتكوين مملكة صغيرة،يباع فيها التّاج للطلبة بالمـــزاد العلني،والمتّوج يصبح من حـــقه التّقرب مـــن الملك الحقيقي ،ويعبّر له عن بعض المطالب كتحرير مسجون مثلاً،ويجرى التمثيل كلّه على أساس الارتجال ،فلا نص ولا كاتب[1].

7- المقامة:[2]

يرى الكثير من الدّارسين أنّ جذور المسرح العربي تعود إلى فن المقامة، الذي ارتبطت مواضيعه بالوعظ والإرشاد،إذ يتوفر فيها التمثيل وعنصر القص ،معتمدة الأداء الفردي،وهذا ما جعلها قريبة مما نعرفه اليوم باسم«**المونو دراما**» «Mono Dram » [3] وهي بذلك من الأجناس الأدبية التي يمكن نسبها إلى «**مصادر المسرح بشكل مباشر،لأنّه يحتوي على بعض بدايات الحوار،وبالتالي الأدب المسرحي**»[4]

8- خيال الظل Théâtre d'ombre:

خيال الظل شكل من أشكال الفرجة له طابع درامي، تمثل الشخصيات فيه دمى تتحرك من وراء ستارة بيضاء ،وهذا ما يفسّر التّسمية ،ويطلق على الدّمى في عروض «خيال الظل»اسم الشخوص،والذي يحركها اسم « المُخايِل» أو « المحرِّك » .

وهذا النوع من التسلية مأخوذ من الفعل «خال» في اللغة العربية بمعنى«ظنّ » و «توهّم» و «الخيالة »جمعها «خيالات »وهي ما يشتبَه للنائم من الصور في المنام »[5].

(1) – ينظر،المرجع السابق. ص 61 -62 .

(2) – المقامة اسم للمجلس أو الجماعة من النّاس، وسمّيت الأحدوثة من الكلام مقامة لأنّها تذكر في مجلس واحد، أما اصطلاحا فهي من فنون التعبير الأدبي ، تتصل بحياة النّاس وتصور ما يجري فيها، تتميز بأنّها قصة خيالية قصيرة ،تدور حول مواضيع مختلفة منها أساليب الاحتيال التي يلجأ إليها الأفراد لكسب الرزق والحصول على لقمة العيش ، ومن أشهر أعلامها الهمذاني والحريري.

(3) – المونودراما :مصطلح مسرحي يعني دراما الممثل الواحد ،وهو منحوت من الكلمتين اليونانيتين:Monos وتعني وحيد و Drama وتعني الفعل، يقوم هذا النوع من المسرح على مهارة الممثل في الأداء.

(4) – تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا.ألف عام وعام على المسرح العربي.ص58.

(5) – ينظر،ماري إلياس ،حنان قصاب.المعجم المسرحي .ص190

ولهذا المسرح نمطان أولهما عبارة عن منصة توضع مقابل مكان المشاهدين، والمنصة بمثابة المسرح الذي تستعرضه شـــاشة بيضاء وراءها مصباح كبير ، وبين المصباح والشاشة رســـوم من الجلد تتحرك على قضبان،،فتظهر خلال هذه الرسوم على الشاشة أمام النّاس.

أمّـــا النمط الثاني فيختلف عـــن الأوّل في أنّه يستغني عن المصباح وتوقد بدله نـــار من القطن والزيت، أمّا الرسوم فيحركها أفراد الفرقة ويتحدثون على ألسنتها[1].

وقد استطاع«خيال الظل» منذ أن عرفه العرب أيام العباسيين أن يصور البيئات المختلفة،ويعبر عن ملامح العـــصر ومشاعر البسطاء وآمالهم وآلامهم ،واستطاع أن يـــنتشر في مختلف البلاد العربية ،ففي الجزائر مثلا اتُّخذ هذا الشكل وسيلة لمجابهة فرنسا من خلال تصـــوير الكراكوز[2] في صورة شيطان لابسًا بذلة جندي فرنسي[3].

ويعتبر «شمس الدين محمد بن دانيال الموصـــلي » (1148م-1211م) أشـــهر من كتب في هذا الفن ،عُرف بقدرته على التهكم و السخرية،ترك كتاب «طيف الخيال» الذي يضم ثلاث مسرحيات هي «طيف الخيال ،عجيب وغريب ،المقيم والضائع اليتيم».

ويصف ابن دانيال فنّه هذا أي -خيال الظل- فيقول شعرًا[4]

خيالُنا هذا لأهـــل الرتـــب والفـــضل و الـــــبذل والأدب
حـــوى فنون الجدّ والهزل في أحـــسن سمط و أتى بالعـــجب
إذا قـــام به ناطق واحـــــد على كلّ شخص ناظر واحـــتجب
مـــذاهب الـــفضل به جَمَّةٌ فنقِّطوه ســـــادتي بالـــــذهب

«وسواء أكان العرب هم الذين اجتلبوا فن خيال الظل إلى حاضرة العباسيين ،أم أنّه انتقل إليهم [5]،فلا شك هنا في أنّ هذا اللون من ألوان الملاهي، هو أرقى ما كان يُعرض

(1) – ينظر، عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس. ص 178- 179.
(2) – الكراكوز Karakoz هو خيال الظل عند الأتراك .
(3) – ينظر،أحمد منور. "مدخل إلى المسرح الجزائري"مجلة الثقافة والثورة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،عدد10 ،الجزائر،1983 ، ص76.
(4) – عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس . ص177.
(5) – ورد في« المعجم المسرحي» لــ : «ماري إلياس» و حنان قصاب» ، أنّ «خيال الظل »موطنه الأصلي هو الصين، إذ كان بمثابة تسلية للإمبراطور،ثم انتقل إلى الهند وإلى جزيرة« جاوة » الاندونيسية ، ومنها إلى المنطقة العربية بفضل حركة التجارة.

على العامة والخاصة من فنون إلى جوار أنّه مسرح في الشكل والمضمون معًا لا يفصلـــه عن المسرح المعروف ،إلاّ أنّ التمثيل فيه كان يتم بالوساطة »[1].

9- مسرح الدمى(العرائس) Théâtre de marionnettes :

مسرح الدُّمى شكل من أشكال العروض، تقوم الدُّمى فيه بالأدوار بدلاً من الممثلين الحقيقيين، والمتعارف عليه أنّ هذا النّوع يُدرج ضمن عروض مسرح الأطفال ، لأنّ الدّمية وسيلة جدُّ هامة لمخاطبة الطفل من خلال انجذابه إليها،ومع ذلك هناك العديدُ من مسارح الدُّمى المخصصة للكبار ،حيث: « **تعتبر من أقدم أشكال العروض في العالم لأنّها ارتبطت غالبا بالدّين ،فهي معروفة في مصر الفرعونية ،وكذلك في الصين منذ القرن الثاني عشر قبل الميلاد»**[2].

أنواع الدُّمى:

يمكن تقسيم هذا النوع من العروض إلى ثلاثة أنواع ،انطـــلاقا من الوسيلة المستعمـــلة في تحريك هذه الدُّمى[3].

أ-العرائس المُحَرَّكة بعصا:Marionnette a tiges :

وفيها يتم تثبيت الدمية على عصا أو تحرّك أفقيًا بواسطة قضبان حديدية أو خشبية.

ب- العرائس القفازية:Marionnette a gaine:

وتكون عن طريق إدخال أصابع اليد والكف بداخل الدّمية ومن ثمّ تحريكها.

ج- عرائس الخيوط:Marionnette a fil :

وهي عبارة عن دمى مفصّلة تُحَرَّكُ بواسطة أسلاك أو خيوط، يجذب اللاعبون أطرافها من أعلى الخشبة.

والملاحظ أنّ هذه الأنواع الثلاثة تشترك مع «خيال الظل» في عدم قدرتها على الوجود أو الحركة بعيدًا عن إرادة محرّكها ، ويرى «لاندو»في كتابه«تاريخ المسرح العربي» أنّ: «**مسرح العرائس يحسم عبثية الحياة التي نعيشها ،ومن هنا فهو لا يمكن أن يقدّم صورة**

[1] – علي الراعي . المسرح في الوطن العربي.ص43.

[2] – ماري إلياس ،حنان قصاب .المعجم المسرحي .ص210.

[3] – ينظر، المرجع نفسه.ص211.

حقيقية لحياة الإنسان ،بل جل ما يستطيعه هو أن يصف بعض الأنماط الإنسانية ، وصفا نمطيا عامًا، ولا يستطيع أن يصل إلى إظهار المزايا الفردية عند الأفراد. »[1].

وانطلاقًا مما سبق ذكره، نستطيع القول أنّ الظروف لم تكن مهيّأة لميلاد المسرحية العربية قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر،إذ أنّ الأشكال السالف ذكرها يغلب عليها الارتجال،كما أنّها لا تتوفر على كلّ العناصر الواجب توفرها في المسرحية(النّص،الخشبة،الممثل والمتفرج)،وعليه فإنّ عدم وجود الفن المسرحي في حضارتنا بالمفهوم الحديث، قد عوّضه العرب بما يتناسب مع ثقافتهم ونظراتهم إلى الحياة بكل مناحيها.

[3] – لاندو.تاريخ المسرح العربي.ترجمة يوسف نور عوض،دار القلم ،بيروت ،لبنان،د ت، ص 20 .

الفصل الاوّل

الخطاب المسرحي و المقاربة البنيوية

تمهيد

أوّلا: الخطاب في اللغة والاصطلاح .

ثانيا: قوانين الخطاب .

ثالثا: الخطاب المسرحي .

رابعا : خصائص الخطاب المسرحي .

خامسا: المنهج البنيوي .

سادسا: الخطاب المسرحي من منظور بنيوي .

تمهيد:

يُعدُّ العمل الأدبي بمفهومه الدقيق المجال الحيـــوي و الحيز المعـــرفي الإدراكي الذي تـــدور في فلكه وتتمحور حوله مناهج النقد الأدبي، فهو موضوع النقد ومحوره، باعتباره التعبير اللفظي عن تجربة شعورية عايشها الكاتب.

وإذا كان ما يَسمُ النص الإبداعي عموما هو طابعه الذي يجعله نصا متعديا إلى قراءات متعددة و متجددة ، فإنّ الحاجة ملحّة لترشيد القراءات وتسديد خطواتها علميا و عمليا ، و ذلك من خلال الاستعانة بالقراءة و مناهج النقد بكل إمكاناتها ووسائلها .

وقد لازمت الممارسة النقدية الخطاب الأدبي إلى أن تطورت إلى مناهج، فأصبحت مسخرة لمعرفة خفايا الإنتاجات الأدبية من خلال البـــحث عن مقاصد الكاتب و استقصــــاء تجليات ذاته و اقتفاء تأثير خطابه و استقراء الظواهر و الفضاءات و إزالـــة الغموض عن العلاقـــات الخفيـــة في صميم أي خطاب، حتى تنكشف القيمة الجمالية و النفسية و الفكرية و الاجتماعية التي شاركت في بلورة هذه الأعمال .

إن الأدب العربي يستجيب للدراســـة النقدية، لأنه نتـــاج ذو أبعاد و مستويات مختلفـــة و خصائص مركبة لا يستغني بعضها عن بعض، ومن َثمَّ فإن المنهج يبقى أساس كل تحليل و كل مقاربة. لأنّه مدخل طبيعيّ لنقد النص وفك شفـــراته لمعرفة الظـــاهر و الخفي في بناه الكـــبرى و الصغرى، مما يسهم في كشف ما يزخـــر به هذا الإنتـــاج من عمق فكـــري و فني وروحـــي، و لا يتأتّى للدارس ذلك إلا بالاستفـــادة من المناهج اللسانية المختلفة بواسطة قراءة دقيقة تفتح آفاقا جديدة و فضاءات خفـــية يصل إليـــها الدارس عن طريـــق اجتهاده و تمكُّـــنه من الإحاطة العميقة بالعمل الأدبي.

و عليه فالمنهج النقدي باعتباره مجموعة من المفاهيم و التصورات المنسقة و القيم و المعايير مثل الأدب يرتكز بدوره على خبرات مكتسبة، دون تجاهل ذات الكاتب و الآثار و العوامل المحيطة بأي خطاب، فغيابه–أي المنهج– يؤدي حتما إلى الإنشائية و الانطباعية و التأثرية.

أولا: الخطاب في اللغة و الاصطلاح

الخطاب مادة لغوية بصيغة المصدر مأخوذة من الفعل الثلاثي "خطب" ومنه "خطْبٌ" الذي يجمع على "خطوب" و يعني الشأن أو الأمر الخطير، وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم حكاية عن إبراهيم عليه السلام " **قال فما خطبكم أيها المرسلون**"[(1)] ويقال خطب المرأة خَطبا و خِطبة أي استنكحها، ومن الجذر نفسه اشتقت مادة "**الخطابة**" و "**الخُطبة**"[(2)]، ويراد بهما ذلك الجنس الأدبي النثري الذي يهدف إلى إقناع السامعين و التأثير في سلوكهم و عقولهم و عواطفهم، بمعالجة موضوعات متعددة الجوانب حسب ما تمليه الظروف.

" **وقد زيد على المادة الثلاثية ألف المفاعلة للدلالة على المشاركة (الخطاب)، أي حصول الحدث من أكثر من طرف بقصد الإفهام**"[(3)]، و في هذا السياق وردت في قوله تعالى في سورة "**ص**" رواية عن أحد المتخاصمين إلى نبي الله داوود عليه السلام:" **إن هذا أخي له تسع و تسعون نعجة و لي نعجة واحدة فقال أكفلنيها و عزَّني في الخطاب**"[(4)] و في السورة نفسها دلت على قدرة فصل الخصومات في قوله تعالى: "**و شددنا ملكه و آتيناه الحكمة و فصل الخطاب**"[(5)].

و المتداول في اللغة العربية أن الخطاب هو ما يكلم به الرجل صاحبه و عكسه الجواب، و أصله من الفعل **خطب** و **خاطب خطابا** بمعنى **كالم**، و نجده في اللغة الأجنبية تحت اسم "Discours" و هو في المعنى العام و الشائع للكلمة النص الذي يقال للآخرين شفهيا أو كتابيا بغية عرض فكرة ما أو شرحها أو إقناع الغير بها[(6)].

أما اصطلاحا فهو واحد من عديد المصطلحات الحديثة، الذي يمكن بواسطته ضبط الاتصال بين المرسِل و المتلقي عبر الوسيط اللساني، و لأن هذا المصطلح يتسم بالشمولية، الشيء الذي يجعلنا أمام أنواع كثيرة للخطابات، انطلاقا من المحتوى، و من طبيعة العلاقة بين المرسِل

---

(1)- سورة الحِجر. الآية 57.

(2) - ينظر، ابن منظور. لسان العرب. ، مادة خطب.

(3) - نواري سعودي أبو زيد. جدلية الحركة و السكون، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري. بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، 2009، ص14.

(4) - سورة ص. الآية 23.

(5) - سورة ص. الآية 20.

(6) - ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 176.

و المرسَل إليه، فنجد الخطاب الفلسفي و الخطاب الأدبي و المسرحي و النقدي، إضافة إلى أنواع أخرى كالخطابات التاريخية و الدينية و السياسية...

وقد ظهر مصطلح "الخطاب" في حقل الدراسات اللغوية الغربية، التي شهدت تطورا؛ خاصة بعد صدور كتاب "**محاضـــرات في الألسنيـــة العـــامة**" للسويسري "**فرديناند دوسوسير**" "F. Saussure" « 1857-1913» الذي اعتبر اللغة " **أنها شيء اتفاقي مكتسب ولا بد أن تخضع للغريزة الطبيعية، فهي أشبه ما تكون بمؤسسة اجتماعية**"[1]، كما فـــرّق دوسوسير بين الـــدال و المدلـــول و اعتبر الكلام ظاهرة فردية، إضافة إلى بلورته لمفهوم "**النسق**" أو "**النظام**" الذي تطور فيما بعد إلى بنية[2].

و نظرا لتعدد مدارس و اتجاهـــات الدراسات اللســـانية الحديثة، فقـــد تعددت مفـــاهيم و مدلولات مصطلح "خطاب" هذه بعضها:

1- الخطاب مجموعة الجمل التي تشكل كلا منظَّما و متجانسا هو القول «énoncé»[3].

2- هو كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا، و بالتالي له طرفان متكلم و مخاطب، و يُرى من ذلك أن الحوار أو المواجهة صفة ملازمة لهذا المفهوم[4].

3- هو الوحدة اللغوية الممثلة في الجملة كحد أدنى أو ما يزيد عليها في شكل متتالية لسانية ذات بعد إبلاغي منطوقةً كانت أو مكتوبةً بين حدي البداية و النهاية[5].

4- هو اللغة التي يسيطر عليها المتكلم في حالة استعمال، ليكون بذلك مرادفـــا للكلام (parole) و هو أيضا وحدة تساوي أو تفوق الجمـــلة، مكون من متتالية تشكل رسالة ذات بداية و نهاية، و تستغل اللغة فيه وسيلة اتصال[6].

5- الخطاب ذو طابع فردي خالص يتميز بخاصية الإبداعية، يتم فيه إسقاط اللغة على اللسان فهو يشمل كل إنتاج ذهني، و هذا الإنتاج يستوعب الفرد و الجماعة و الزمن[7].

---

[1] – فرديناند دوسوسير. محاضرات في الألسنية العامة. ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص 21.

[2] – ينظر، إبراهيم صحراوي. تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية . دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص 09.

[3] – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 186..

[4] – ينظر، ميجان الرويلي، سعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص 89.

[5] – ينظر، نواري سعودي أبو زيد. جدلية الحركة و السكون. ص 15.

[6] – ينظر، أحمد مداس. لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 10.

[7] – ينظر، نواري سعودي أبو زيد. الخطاب من النشأة إلى التلقي، مع دراسة تحليلية نموذجية. مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، 2005، ص 12.

6- هو "**الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية**"[(1)]

7- الخطاب هو "**ما يُعـــبِّر عن فكرة صاحبه**" [(2)]

ويرى اللغوي الفرنسي "**إيميل بنفينيست**" "E. Benveniste" (1902-1976) أنَّ الخطاب هو"**كل حديث يفترض متكلما و متلق، للأول نية التأثير، فالحديث يشمل قبل كل شيء الخطابات الشفويـــة بتنوعها من كل طبيعـــة و من كل مستوى من الخطابـــات المبتذلة إلى الخطابات الأكثر حسنا و جمالا**"[(3)]

ومن ثم فهو يميز بين نظامين من التلفظ هما الخطاب و الحكاية التاريخية و الفرق بينهمـــا أن الخطاب يقوم على مجموعة من الخطابات الشفوية و جملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية كالمراسلات و المذكرات و المسرح و الأعمال التعليمية، بينما الحكايـــة التاريخية فتختلـــف عنه في مستويين اثنين هما الزمن و صيغ الضمائر، فالخطاب يعتمد كل الأزمنة، بينما زمن الحكاية التاريخية لا يكون إلا ماضيا، كذلك يتعامل الخطاب مع صيغ الضمائر المختلفة في حين يقتصر توظيف الضمائر في الحكاية التاريخية على صيغة الغائب[(4)].

أما سارة ميلز فتضع الخطاب مقابل النص، فالخطاب هو التصور المجرد، و النص هو التحقيق الفعـــلي للتصور المجرد، و عـــليه فالخـــطاب أعم و أشمل من النص، في حين نجد كلا من الباحثين "**محمد مفتاح**" [(5)]و "**عبد المالك مرتاض**"[(6)] يسويان بين النص و الخطاب، و يطلقان اسم الأول على الثاني أو العكس[(7)].

وقد شاعت كلمة "خطاب" ضمن المجالات الألسنية خاصة مجال تحليل الخطاب لوصف بنية الجملة و مكوناتها كالفعل و الفاعل و المفعول به أو الاسم و الفعل و الحرف في المجال

---

(1) – سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 07.

(2) – محمد عابد الجابري. الخطاب العربي المعاصر. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1985، ص 25.

(3) – ذهبية حمو الحاج . لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب. دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2005، ص 143.

(4) – ينظر، محمد الباردي . إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة –دراسة-. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 08.

(5) – محمد مفتاح من مواليد 1942 بالدار البيضاء المغربية متحصل على دكتوراه دولة في الآداب عام 1981 يشغل أستاذ الدراسات الأدبية والنقدية بكلية الآداب بالرباط.

(6) – ولد عبد المالك مرتاض بولاية تلمسان سنة 1935 م حاصل على درجة دكتوراه في الآداب بجامعة الجزائر عام 1970، ودرجة دكتوراه دولة في الآداب من السربون بباريس سنة 1983، عام 1998 عين عضوا في المجلس الإسلامي الأعلى كما شغل منصب المجلس الأعلى للغة العربية، من أعماله: " القصة في الأدب العربي القديم" " نظرية النقد" " تحليل الخطاب السردي" " التحليل السميائي للخطاب الشعري".

(7) – ينظر، أحمد مداس . لسانيات النص. ص 12.

الألسني، وقد اضطلع بهذا الـــدور باحثـــون كثيـــرون أمثـــال "**مـــارتن مونجومري**" "Martin montgomery" و "**مايكل هوي**" "M. Hoy" و غيرهما من الذين أوجدوا نمطا خاصا من تحليل الخطاب يهتم ببنى الأقوال الشفهية و بنى اللغة المكتوبة[(1)]، في حين يذهب "**جافـــري ليتـــش**" "G. leech" و "**مايكل شورت**" "M. short" أن الخطاب اتصال لغوي بين المتكلم و المستمـــع، و نشاط متبادل بينهما، و تتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي، بينما يعتبر النص اتصالا لغويا – محكيا كان أو مكتوبا– تُقنَّن وسيلته المسموعة أو المرئية[(2)].

و إذا كان الخطاب هو الدور الذي تؤديه اللغة عن أفكار الكاتب وآرائه و معتقداته، فإنه لا بد من القول أن الخطاب هو تواصل مستمر بين طرفين، يظهر الكلام من خلاله كمراسلة يتم إرسالها من مخاطِب إلى مخاطَب، بحيث تكـــون الجملة وحدة من الخطاب، الذي لا يخلو مما يوجد في الجملة، التي تعتبر أصـــغر مقطع ممثل بصورة شامـــلة للخطاب، الذي هو مرادف للملفـــوظ أو القول، لكنه في تحليلاته لا يقف عند حدود الجملة و أبعادها، بل يهتم بمختلف مستوياتها، فهو تواصل بين طرفين تكونه وحدات لغوية تتميز بما يلي: [(3)]

1– التنضيد: و يقصد به ما يضمن العلاقة بين مكونات و أجزاء الخطاب كأدوات الربط المختلفة و حروف الجر و النعوت.

2– التنسيق: و يحتوي تفسيرا للعلاقات بين الكلمات المعجمية.

3– الانسجام: و هو ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع.

وهكذا يمكن أن نحدد أن حقل الخطاب ينبثق من العلاقة بين النص و الموضوع بمعنى الحدث، في حين تحديد أي نوع أو جنس الخطاب يكون نتيـــجة العلاقة القائمة بين اللغة المنطوقة وبنية السياق ومرجعيته التركيبية، أما مضمون الخطاب و فحواه فهو العلاقة التفاعلية بين المرسل والمتلقي في دوائر التفاعل الاجتماعي.

وانطلاقا مما سبق يمكن القول أن الخطاب يرتبط بالسياق الذي تحدده ثقافة المجتمع ، فهو عبارة عن رســـالة عاكسة لهذا الفضاء الثقـــافي الذي ينتمـــي إليه مرسلها، و تحمل كل القيم

---

(1) – ينظر،سارة ميلز. الخطاب . تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2004، ص 20.

(2) – ينظر ، المرجع السابق . ص 03.

(3) – ينظر، رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة. دار الشروق للتوزيع، ط1، 2003، ص 17.

على اختلافها سواء أكانت جمالية أو اقتصـــادية أو سياسية...، يتم توظيف التراث في بعضـــها، و بعضها يكون انعكاسا للـــظروف الراهنة من تيارات و اتجـــاهات محلية و أجنبية، فهـــو لا يتحدد بجملة أو بمجموعة من الجمل بصرف النظر عن كونها مكتوبة أو شفوية ، بل هو وحدة خاصة ذات مستوى عال بالنظر إلى الجملة، فبانعدامه يصبح التلقي من الأمور المستحيلة.

ثانيا: قوانين الخطاب

قوانين الخطاب جملة من الضوابط المكملة للقواعد التركيبية، تستمد وجودها من المجتمـــع، و من القدرات الذهنية لدى الإنسان، و لهذه القواعد الدور الكبير في عملية التبادل الكلامي بين الأشخاص عن طريق تحديد الأدوار و تبيين البعد التبادلي الحواري للخطاب و منـــزلة الشخص عند الكلام، و تهدف هذه القوانين إلى جعل المتكلم قادرا على صياغة أقواله، و حتى التي تمنعه بعض الظروف من التصريح بها، لأن للخطاب مستويين: المستوى الظاهري و المستوى الباطني، فإذا كان المتلقي لا يستطيع أن يعرف معارف المخاطب إلا عن طريق ما يأتي على لسان هذا الأخير، فإن جزءا كبيرا من هذه المعارف يبقى مجهولا لدى المتلقي، و الذي هو عند صاحب الخطاب أمر مهم.

1- مبدأ المشاركة:

يُعدُّ هذا المبدأ أساس الخطاب، لأنه يضمن التواصل الكلامي بين المتخاطبين، فكل طرف يقر بالحق في التناوب على الكلام، بغية تحقيق أهداف معينة سواء المتكلم أو المستمع، وعليه فإن "**كل طرف منهما سيجـــني ثمار ذلك إذا تحقق التبادل، و عـــكس ذلك مآله الفشـــل**"[1]، وانطلاقا من مبدأ خضوع المخاطب للمتلقي،وخضوع المتلقي للمخاطب، فقد وضع "**جرايس**"[2]"Grise" مبادئ، و التي أعيدت صياغتها على شكل قوانين و تتمثل فيما يلي[3]:

أ- حكم الكمية: و يتمثل في إعطاء المخاطِب للمخاطَب القدر الكافي من المعلومات لينجح الخطاب، و يجب أن يكون أكثر إخبارا (قانون الإخبار).

ب- حكم الصدق: يجب أن يكون المخاطِب صادقا فيما يقول، متجنبا الكذب (قانون الصدق)

ج- حكم المناسبة: يجب أن يكون الخطاب مناسبا للمقام (قانون الإفادة)

د- حكم البيان و الوضوح: ينبغي على المخاطِب بموجب هذا الحكم أن يكون واضحا متجنبا للغموض (قانون الشمول).

---

(1) – عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 102.

(2) – "**جرايس**" فيلسوف انجليزي، ينتمي إلى أصحاب الفلسفة التحليلية بأكسفورد، يعتبر من مؤسسي نظرية أحكام المحادثة.

(3) – ينظر، المرجع السابق . ص 102.

2- قانون الإخبار و الشمول:

يُعتبر الإخبار الغرض الأسمى من عمـــلية الخطاب، إذ بواسطته تتجسد الأفكار و تتحول إلى المتلقي، قصد تنويره بمعارف يجهلها من قبل، و هذا ما أورده عمر بلخير في كتابه " **تحليل الخطاب المسرحي** " عن "**ديكرو**" قائـــلا: "**إن قانون الإخبارية هو الشرط الذي يخضع له الكلام ، و الذي هدفه إخبار السامع، و لا يمكن أن يتم ذلك إلا إذا كان هذا الأخير يجهل ما يشار إليه**"[1].

و البارز في هذا القانون أنه يمنع ترديد كل كلام يعلمه المخاطَب، و يعتبر ذلك حشـــوا، ما عدا المواقف التي يضطر فيها المخاطب إلى إعادة الخبر قصد إثارة الســـامع و جلب انتباهـــه إلى شيء مفيد يريده، و هذا ما يجعلنا نقول أن هناك علاقة بين قانوني الإفادة و الإخبار، فالإخبار هو سبيل الفائدة، لكنه لا يعتبر الشرط الأساس، لأن الكثير من الخطابات فيها إخبار لكن من دون فائدة ترجى للمتلقي، لأنه لا قيمة للإخبار من دون فائدة.

3- قانون الإفادة:

يتوقف الخطاب على مدى استفادة المتلقي من كلام المخاطب، و بذلك يعتبر هذا القانون المحور الذي تنتظم حوله القوانين الأخرى، و في هذا الصدد يقول "ويلسون" "Wilson" " **إننا نقرر أن كل الأحكام تدور حول حكم الإفادة، و هو أكثر صحة و دقة من الأحكام الأخرى**"[2] و عليه فالخطاب المفيد هو الذي تنجم عنه نتائج علمية يستفيد منها المتلقي، إضافة إلى فوائد أخرى و هي النتائج الحجاجية "**و هي التي تميز القول الذي يمثل قاعدة لاستخلاص حجاج بإمكانه تغيير مخزون معارف و معتقدات الشخص أو التسبب في تسلسل حجاجي أوضح سواء أكان القـــول مخبرا أم لا**"[3]، و هذا مـــا يحتم على المخاطب أن يعمل جـــاهدا على إفادة المخاطب بواسطة التركيز في الكلام مع مراعاة السياق و المقام، حتى لا يفتح المجال واسعا لاستنتاجات أخرى مغايرة للقصد الذي يريده.

---

(1) – المرجع السابق. ص 109.

(2) – ذهبية حمو الحاج . لسانيات النص و تداولية الخطاب . ص 174.

(3) – عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص 104.

4- قانون الصدق:

يركز "جرايس" في هذا المبدأ على ميزة الصدق التي يتحلى بها المخاطب سواء أكانت متعلقة بالأوامر أم بالاستفهامات، ذلك أن من يسأل يرغب دائما في إجابة، و يتمثل الصدق في قول الحقيقة كما هي في الواقع، و كما يعتقدها المتكلم في إدراكه للواقع حقيقة كانت أو كذبا، و بذلك فهذه الصفة أصل في الخطابة، "**و يبقى على السياق الكشف عن ميزة الصدق، و تبيان ذلك عن طريق أفعال دالة على التوكيد، الإقرار، الإثبات و القسم**"[1].

و الجدير بالذكر أن الخطاب السوي لا ينبني أساسا على الصدق المطلق، لأن المقام قد يجبر المتكلم في بعض الأحيان أن لا يكون صادقا كل الصدق لأنه لكل مقام مقال، فالكلام وسيلة إلى المقاصد، فكل مقصود محمود، يمكن الوصول إليه بالصدق و الكذب معا في بعض المواقف، التي يُخترق فيها قانون الصدق في الخطاب،و من العناصرالتي لايحترم فيها قانون الصدق ما يلي:[2]

- العواطف: كأن يشكر و يهنئ المخاطب المخاطب، و هو في الحقيقة لا يشعر بذلك نحوه.
- الأفكار: كأن يقدم المخاطِب نصيحة لغيره، و هو مقتنع بأن النصيحة في غير محلها، وكأن يحكم القاضي ببراءة المدَّعى عليه، و هو يعلم أنه مجرم.
- القصد: كأن يعلن المخاطب حربا و هو لا يقصد، و لا رغبة له في القتال.

[1] - ذهبية حمو الحاج . لسانيات النص و تداولية الخطاب . ص 175 .

[2] - ينظر عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص 108.

ثالثا: الخطاب المسرحي:

لقد اهتمت الدراسات الأدبية الحديثة بموضوع الخطاب المسرحي و كيفية تحققه و أساليب تحوله من النص المكتوب إلى الإلقاء على الخشبة كعرض يكتمل من خلال علاقته بالملتقى وفقا للمتغيرات المستمرة في الوضع المعرفي الذي ينعكس على طبيعة المجتمعات واهتماماتها بشكل عام، و لأن القدرة على التجاوب مع روح العصر و متغيراته تعد من أبرز خصائص الخطاب المسرحي من خلال تشبثه بالحياة و معطياتها المتنامية، الشيء الذي أكسبـــه الديمومـــة و التأثير الإيجـــابي في المخاطب بفضل أفكاره النـــيِّـــرة.

و يعدُّ الخطاب المسرحي من أعقد أنواع الخطاب، و من أكثر النصوص تمازجا بين الوظائف المختلفة للغة، لأنه يأخذ بعين الاعتبارالقارئ، الممثل والمتفرج في وقت واحد، و في هذا الصدد يقول: "**إدريس بلمليح**"[1]: "**إن الذات المنتجة للخـــطاب ذات المعرفية، و هو ما يـــؤدي إلى القول الحتمي، أنه لا خطاب دون معرفة، فيترتب عن ذلك أن اللغة ليست الأداة لإنتاج المعرفة و إنما الخطاب هو الكفيل بذلك، إن الخطاب لغة داخل لغـــة، أو مســـتوى من مستوياتها المتعددة، و بذلـــك نكون قد ميـــزنا بين اللغة باعتبارها أداة تواصل يومـــي و مبتذل، و بين الخطاب على أساس إنتاج معرفي، أو جمالي معين بأداة تواصلية هي اللغة**"[2].

يبدو واضحا من خلال هذا القول أن للإنسان مجالات للتخيل و التفـــكير، فلا يتـــخيل أو يفكر عن طريق اللغة، وإنما يمارس ذلك عبر أنظمة تواصلية متعددة، و من أهم مستويات الخطاب المسرحي، مستوى الخطاب المرافق، و هنا تظهر قيمة الإشارات و التوجيهات التي يضعها الكاتب، و دور النص الموازي (الخطاب المرافق) أنه يوجه المتلقي إلى تصورات تعيـــنه في فـــهـــم و معرفة مدلولات هذا الخطاب ورموزه، و في هذا المضمار يقول " **العربي الذهبي** "[3]: "**قد يبدو أنه من نتائج هذا التصور إقصاء المكون اللغوي للصورة، أو الاحتفاظ بمكوِّنها التماثلي الذي**

---

(1) – إدريس بلمليح أستاذ المناهج النقدية المعاصرة والنقد العربي القديم والشعر الجاهلي بجامعة محمد الخامس بالرباط.

(2) – إدريس بلمليح. نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث. منشورات زاوية للفن و الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 79.

(3) – العربي الذهبي كاتب مغربي ولد سنة 1963 بسطات، اشتغل أستاذا بكلية الأداب والعلوم الإنسانية بمدينة بني ملال، توفي سنة 2007، إثر حادث سير، من أهم اعماله: " شعريات المتخيل– اقتراب ظاهراتي".

يشير إلى التعيين الذهني لصور الأشياء، فالرمز المتخيَّل هو الوجه النفساني لهذا التعبير، إنه الرابط العاطفي التمثيلي، الذي يجمع بين متكلم و محاوره"(1).

إن طبيعة الفعل المسرحي تتطلب تكثيفا للحوار المكتوب، حيث أن التعبير البصري على الخشبة و حركة الممثل سوف تعرض الكثير من الألفاظ التي كانت تصف الفعل قبل تجسيده، أو أنّ هناك بعض الحوارات يتم الاستغناء عنها بسبب اندماجها و تحللها ضمن نصوص أخرى يتوفر عليها فضاء العرض المسرحي، فهناك نصوص إلى جانب اللغة المنطوقة هي: الحركة، الصمت، الرقص الضوء، الموسيقى، الزي و غيرها من العلامات المسرحية التي تصبح أحيانا حاملة الخطاب المسرحي في صيرورة البنى المشهدية المتنوعة، و من ذلك تكون الدوال اللغوية المكتوبة جزءا من نسق النص العام، فيفقد المكتوب خصوصيته اللسانية و هذا ما يشير إليه "**رولان بارت**" "Roland Barthes" " 1915-1980 " بأن النص المسرحي هو "**نظام لا ينتمي إلى النظام اللساني و لكنه على علاقة معه، علاقة تماس و تشابه في الوقت نفسه**"(2).

و يعد الخطاب المسرحي خلاصة العمل المنجز من طرف صاحبه عندما يحاول أن يقدِّم أفكارا موضوعية باعتماده على وسائل فنية مختلفة تهدف إلى التأثير على المتلقي و إقناعه "**من أجل تنفيذ إرادته و التعبير عن مقاصده التي تؤدي إلى تحقيق أهدافه من خلال استعمال العلامات اللغوية، و غير اللغوية، وفقا لما يقتضيه سياق التلفظ بعناصره المتنوعة و يستحسنه المرسل**"(3)، و يعرِّفُ **عواد علي** الخطاب المسرحي بأنه "**مجموعة الوسائل التي تجعل إدراك العرض المسرحي ممكنا يقوم على المعنى المنتج من مجموعة العلاقات و العناصر المتجانسة و الموحدة في العرض المسرحي، فهو خطاب ذو بنية حوارية سجالية تقوم على تعدد صوتي و دلالي و فني و مرجعي يحمل آثار خطابات سابقة أو متزامنة معها أو متولدة منها**"(4).

أما **عمر بلخير** فيعرفه بأنه "**عبارة عن مجموعة من الأقوال ذات أبعاد تلميحية تظهر في شكل افتراضات مسبقة و أقوال مضمرة**"(5).

---

(1) – العربي الذهبي. شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي. شركة النشر و التوزيع للمدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 203.

(2) – رولان بارت. "نظرية النص". تر: منذر عياشي، مجلة العرب و الفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، عدد 15، بيروت، 1995، ص93.

(3) – عبد الهادي بن ظافر الشهيري. استراتيجيات الخطاب. دار الكتاب الجديدة المتحدة، بن عازي، ليبيا، ط1 2004، ص 62.

(4) – عواد علي. "تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي". مجلة الدراما، العدد 1، عمان الأردن، 1996، ص 35.

(5) – عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص 134.

وبناء على ذلك يتوجب على الفاعل المسرحي (الكاتب، الممثل، المخرج) أن يخطط ذهنيا لأجل الوصول إلى الهدف الذي يسعى إليه، آخذا بعين الاعتبار كل العناصر السياقية التي تحيط بالأداء المسرحي، لأن الخــطاب المسرحي يُخطط له بشكل جيّــد و بصفة مستمرة، مما يحتم على المرسِل أن يختار الطريقة المناسبة التي بها يستــطيع أن يُعبِّر عن قصده، و هــذا بالاستنــاد على المقومات التالية:

1- أفق التوقع: التوقع مفهوم جمالي له دور مؤثر في عملية بناء العمل الفني، و في نوعية الاستقبال التي يلقاها العمل انطلاقا من فكرة أن المتلقي يقبِل على العمل و هو يتوقع شيئا ما .و يأخذ توقع الجمهور في المسرح و جهين: وجه درامي يتمثل في توقع تسلسل ما لأحداث المسرحية و طريقة معينة لفك الصراع و في انتظار النهاية، لأن عنصر التشويق يبنى انطلاقا من هذا التوقع، أما الوجه الثاني فهو جمالي يتمثل في توقع أسلوب و شكل ما للعرض كوميديا أو تراجيديا[1].

2- الوقوف على البنية الكبرى: إن الوقوف على البنية الكبرى يحتم عدم النظر إلى الخــطاب على أنه وحدات لغوية معزولة، إذ هو كل متكامل لا يقبل التجزئة، لأجل الوقوف على طاقات الخطاب اللامتناهية، و التي لها ارتباط وثيق بالأبعاد السيميائية و التداولية لوسيلة الاتصال، مع الأخذ بعين الاعتبار أهداف المخاطب و موضوع التواصل و مقوماته، و العناصر غير اللغوية المعتمدة في عملية التواصل.

3- شمولية المعالجة: يجب على المتعامل مع الخطاب أن يدرك أن النص بناء محكم، حيث لكل لبنة فيه مبرر ووجود، فكل جزئية مهما صغرت لها دور ينبغي التفكير به، قصد ربطها بالمقومات الأخرى.

4- الذوق: يشكل الذوق في الخطاب المسرحي أهم الضمانات التي تحرك بقية المقومات وله جانب موضوعي يتمثل في قابليته للتطور، فهو يتجلى في أحوال داخلية تجري على مستوى العقل و نشاطاته، له دور كبير في تقييم كل الأعمال الفنية.

5- الوقوف على علامات الخطاب المصاحبة: يلجأ المخاطب إلى استثــمار أكثر من عــــلامة من خلال المزج بينها في الخطاب كتوظيف بعض الإشارات الجسدية، و العلامات الأخرى كالأضواء و الألوان و الأصوات ... فهي جميعا قنوات تواصل "**يتحول الجسد فيها إلى أداة**

[1] – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 56.

معرفية ذات بعد ثقافي تاريخي تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية"[1] لأن الجسد في المسرح "**بؤرة مركزية منه تنبعث رؤية المخرج و متخيل الكاتب الدرامي، و تتكئ على تعبيراته التي صارت دالا متكاملا و مكتفيا بذاته، و اعتبر وسيطا بصريا يجسد كل رؤى العرض**"[2] رغم اعتباره مكون يصعب قراءته نظرا لتعدد دلالاته، و هذا ما نجده عند "**علي زيعور**" في مقال له نُشر بمجلة "**الفكر العربي المعاصر**" عندما أكد أنَّ "**قراءة الجسد أعقد، ولعلها ستكون عامل إخراج مكبوتات و تجارب قديمة و الجراحات و ذكريات مدفونة إلى الوعي**"[3].

وقد يتوجه صاحب الخطاب في المسرح إلى هذه الأشكال الخطابية لعدة أسباب أهمها:

– التركيز على المقاطع المهمة في الخطاب اللغوي عن طريق توظيف بعض الصفات الصوتية أهمها النبر و التنغيم.

– الاستجابة للدواعي السياقية، و هذا ما يجعل المرسل يعمد إلى توظيف الصمت[4]

– تعويض الكلام بتجسيد علامات معينة كإيماءات[5] الوجه مثلا.

ومن ثم فالخطاب المسرحي يتألف من الملفوظ و غير الملفوظ في آن واحد، أو من أحدهما، و الهدف المنشود الوصول إلى المتلقي بجذب انتباهه إلى الأوضاع المختلفة المراد معالجتها سواء اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية ...، و هنا تظهر جليا عبقرية العمل المسرحي إذ "**يساهم في تثقيف الشعب و تربيته و تهذيب ذوقه، و توسيع إدراكه و فهمه للحياة و مشاكلها**"[6]، لأن القدرة على التجاوب مع روح العصر و متغيراته تعد من أبرز سمات الخطاب المسرحي من خلال تشبثه بالحياة،هذه الخاصية أكسبته سمة الديمومة و التأثير الإيجابي في المتلقي، غير أن للخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور أبعادا مختلفة، يسعى الكاتب من خلالها إلى جذب انتبـــاه القارئ أو المتفرج،

---

[1] – مدحت الكاشف. اللغة الجسدية للمثل. أكاديمية الفنون(مسرح) ،مطابع الأهرام التجارية، قليوب ، مصر، 2006، ص 25.

[2] – وطفاء حمادي. الخطاب المسرحي في العالم العربي(1990-2006) (إشكاليات و قضايا). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 17.

[3]– علي زيعور، "نحو نظرية عربية في الجسد"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، عدد 50، 51، (أفريل-مارس) بيروت، لبنان، 1988، ص 35.

[4]– الصمت في المسرح هو غياب الكلام، و كل ما هو مسموع من موسيقى و مؤثرات سمعية للحظات، و تكون له دلالات قدر الكلام.

[5]– الإيماء: هو فن التمثيل الصامت، و تستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة ووضعية الجسد و تعابير الوجه بعيدا عن الكلام.

[6] – محمد مندور. المسرح. ص 96.

و هذا ما يجعل بنية الخطاب المسرحي تخضع للتنظيم و التفنن في جماليات اللغة، وكذا استثمار سينوغرافيا العرض[1] و دمجها في المعنى الكلي له و إخضاع الفضاء المسرحي للأنســاق البصرية و السمعية والإيحائية، ويرتكز هذا النوع من الخطاب على ثلاث مجموعات من البشر هي:

1- الكتاب.

2- الممثلون.

3- الجمهور.

يقدم الكتاب المادة للممثِّلين، فيقومون بإيصال أثرهم إلى الجمهور الذي يراقب كل ما يجري على الخشبة، فيكون تفاعله معهم بالقبول أو الرفض، الدهشة أو الفرجة أو التألم، لأن "**تأثير العرض ككل هو من القوة، بحيث يجعلنا لا نستطيع التفكير في المسرحية أو في التمثيل أو بعمل المخرج وفنان الديكور كل على انفراد**"[2]، و الجدير بالذكر أن النصوص المسرحية "**تختلف عند مشاهدتها على خشبة المسرح، و حتى الانطباع يختلف عند مشاهدة نفس العرض عدة مرات لأن النص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه و عرضه، ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى**"[3] ويكون للجمهور الأثر البالغ في تقييم العرض، فالمتفرجون هم بمثابة مرآة عاكسة لمجموع العلامات الصادرة عن الممثلين على الخشبة إذ لهم "**دور لا يستهان به في إنجاح العرض عن طريق الملاحظات و المواقف الصادرة عنه في كل مرة تحرك أو تكلم فيها الممثل، وهذه الملاحظات قد تبدو ضعيفة، و لكن تأثيرها على الممثل هو ذو فعالية لا يستهان بها**"[4] مما يشكل تفاعلا بين المخرج[5] و الممثل و المتفرج.

و يمكن تقسيم فعل الخطاب المسرحي إلى قسمين هما:

1- خلق البعد الفني: أي تحقيق ممارسة حية و مادية للعناصر المسرحية.

---

(1) – السينوغرافيا كلمة تستخدم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية Skinographia المنحوتة من Skène و تعني الخشبة، و graphikos و تعني تمثيل الشيء بخطوط و علامات، و بالمعنى الحديث للكلمة هي فن تشكيل فضاء العرض و الصــورة المشهــدية في المسرح و الأوبرا و الباليه و السيرك و غيرها من المجالات.

(2) – أليكسي بوفوف . التكامل الفني في العرض المسرحي . ترجمة شريف شاكر، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ط1، 1976، ص 11.

(3) – عمر بلخير . تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية . ص 05.

(4) – المرجع نفسه، ص 43.

(5) – المخرج هو الشخص المسؤو ل عن التدريبات و عن صياغة العرض .

2- خلق العملية العقلية: و تتمثل بالوعي و التفكير الجماليين فالمتعة التي هي أعلى درجات التفكير، تتحقق مرة من خلال البعد الفني، و ثانية عن طريق فعل التفكير الجمالي[1].

وبناء على ما سبق فإن الخطاب المسرحي يهدف إلى جعل الأشيـــاء غير واقعية و بعيدة عن سياق الحياة اليومية و منفردة بخصائص تتميز عن مشابهة الواقع، فالمتلقي لا يتكيف في اللحظة الأولى مع الرسائل التي يتلقاها ولا يأتلف معها، و بذلك يكون موقف التلقي معقدا، الأمر الذي يخلق نوعا من التعارض الثنائي بين المألوف و اللامألوف، وهذا ما يدفع بالمتلقي إلى تفجير فعل التفكير و الوعي، و من هنا يعمل الخطاب على تهيئة المتلقي لاستقبال العرض بكل عناصره.

(1) – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 407.

رابعا: خصائص الخطاب المسرحي:

المسرح خطاب إبداعي يقول ما لا تقوله الخطابات الأخرى كالقصة و الرواية و الموسيقى و غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى، وقناة هذا الخطاب هو اللفظ، ففن المسرحية يعرف بالحوار، و الحوار معناه تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر، و قد يكون في صورة حوار داخلي يتخذ على المسرح شكل الحديث المنفرد[1]، و دعامة هذا الخطاب في العرض هي الجسد، و من هنا فإن الخطاب المسرحي هو "**النص الذي تم تثبيته بواسطة الكتابة**"[2]، و يتضمن هذا النص رؤية و منهجا، فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسج و البنية و الدلالة و الوظيفة، أما المنهج فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد للاقتراب من الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية.

إن التلفظ في الخطاب المسرحي لا يعود فقط إلى الوضعية المشهدية للشخصية المكتملة، بل هو موجود أيضا كسمة للوعي المتلفظ داخل الخطاب نفسه، و يميل في بعض الحالات إلى أن يحل محل الملفوظات التمثيلية لكي لا يكون لها كملفوظ محسوس سوى ذلك المتجسد في الكلام الذي يفتتح و ينهي الخطاب، فخصوصية هذا النوع من الخطاب تعود إلى الطبيعة الخاصة لتلفظه، كما تعود إلى اللعب المصوغ الذي يمكن للمشهد أن يتسم به هذا التلفظ.

و خطاب المسرح يتميز بالتعددية خلافا للنص المكتوب، و خلال عملية التمسرح يتشكل النص وفق آلية ضبط جديدة لشفراته و كيفية انتظامها و توزيعها في بنية الخطاب، فالنص المكتوب يجب أن يكون معدا أساسا للإنجاز المشهدي، فهو خاضع للتبديل و الإضافة، و لعل ما ينفرد به خطاب المسرح عن بقية الفنون الدرامية هو ذلك الحضور الآني و المباشر بين الممثل و جمهوره، و من هنا تتأتى خصوصيته في تحقيق زمكانية مشتركة للتلقي فتبدو "**المسرحية كما لو كانت دمجا للخيال في عرض داخل فضاء مغاير ينظر الناظر و المنظور كلا في مواجهة الآخر**"[3]، و تتوقف عملية الاتصال على قدرة الممثلين الذين يقومون ببث هذا الكم من العلامات التي ترد عبر شبكة متنوعة من المصادر الثابتة و المتحركة في العرض، و يتطلب هذا تواجد متلقي له قدرة على استعابها و تفكيكها، لأن المسرح فن جماعي، فالكاتب ليس بإمكانه التحكم

[1] – ينظر، سعيد علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 45.

[2] – عبد الله إبراهيم . المتخيل السردي مقاربات في التناص و الرؤى و الدلالة . المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص05.

[3] – جوزيت فيرال. "المسرحانية و خصوصية اللغة المسرحية". ترجمة صالح راشد، مجلة فصول، العدد الأول، القاهرة، مصر، 1995، ص68.

التام في عمله الفني، بل تجده مضطرا إلى مراعاة اعتبارات خارجية كثيرة، كالممثلن و الإمكانات المادية للإخراج، و حتى المخرج الذي غالبـــا ما تكون له رؤية خاصة في تفسير النص، إضـــافة إلى الجمهور الذي من الصـــعب إرضاؤه لتفاوت أفراده و اختلاف أذواقهم، ناهيـــك عن اللـــغة التي يشترط أن تكون واقعية مناسبة لشخصيات المسرحية[1]، هذه اللغة لها عدة وظائف هي كالتالي:[2]

1- الوظيفة التعبيرية: و تتعلق بالمرسل، و يفرضها الممثل على الخشبة بكل ما يمتلك من وسائل مادية، أما المخرج فطريقته التعبيرية في هذه الوظيفة فتكون غير مباشرة باعتماد أدوات أخرى كالديكور و الإضاءة و الموسيقى.

2- الوظيفة التبليغية: و هي التي تجعل القارئ أو المتفرج يعيش السياق التاريخي الاجتماعي النفسي للعملية التواصلية فيتصوره نفسيا واقعا محسوسا.

3- الوظيفية التوصيلية: و يقصد بها توصيل الخطاب بين المخاطب و المخاطب، و بين الشخصيات أثناء حوارها فيما بينها.

إضافة إلى ما سبق هنالك خصائص أخرى ندرجها كما يلي:

أ- قانون الوحدات الثلاث: و يقصد به وحدة الموضوع حتى لا يشوب الخطاب المسرحي التفكك و الاصطناع، كما يجب في المسرحية أن تدور أحداثها في زمان و مكان معقولين.

ب- يشترط في المتلقي أن يكون ذا نضج و ثقافة و تفكير و قدرة فنية حتى يستطيع استيعاب الرسالة المراد تشخيصها عبر الخطاب، قصد تحقيق المتعة و المنفعة[3].

ج- إن أهم المميزات التي تميز الخطاب المسرحي عن باقي سائر الفنون الأخرى وجود الصراع الدرامي، حيث تساهم العديد من الإشارات في تجسيد الملامح النفسية لهذا الصراع، الذي يتميز بكثافته و تركيزه، مولدا ديناميكية محركة لطبيعة الخطاب.

د- أما الخاصية الأخرى المميزة للخطاب المسرحي، فتتمثل في هيمنة الحوار الذي هو عملية تواصل قائمة بين شخصيات المسرحية، "**و مع أن صاحب الخطاب في الحوار هو الشخصية**

(1) – ينظر، محمد الدالي. الأدب المسرحي المعاصر. عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص 15.

(2) – ينظر، عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي.ص 42.

(3) – ينظر، المرجع السابق . ص 17.

المكتملة، إلا أن الشخصية تظل وسيطا، لأن صاحب الخطاب الفعلي هو الكاتب، أو من يقوم على العمل"[1].

ه- السياق: من خصوصيات الخطاب المسرحي أن كلام الشخصيات فيما بينها لا قيمة له إذا لم يُربط بالمكان و الزمان و عوالم الشخصيات المختلفة، لأن "**ما يحدد معنى الخطاب للمتلقي هو السياق من جهة و الأعراف المسرحية** [2] **السائدة من جهة أخرى**"[3] و تعتبر الإرشادات الإخراجية[4] من أهم العناصر التي تحدد السياق و تبيح تخيل ظروف الكلام.

و الخطاب المسرحي لا يكون فعالا و مؤثرا و معبرا عن الوجود، إلا إذا استطاع أن يرتقي بالعرض المسرحي كي يلعب دورا مهما في خلق المثل العليا للحياة، و التي يطمح المتلقي إلى معايشتها، فهو يعمل على تكوين الإنسان و تنشئته حتى يحقق المسرح قيمته وجودته و أهميته المرجوة ثقافيا و معرفيا و سلوكيا، لأنه خطاب إبداعي لا يمكن دراسته على أنه أسلوب لعصر من العصور و لغة لزمن من الأزمنة، بل يتجاوز هذه الحدود إلى ما لا نهاية.

---

(1) – ماري إلياس، حنان قصاب . المعجم المسرحي . ص 187.

(2) – الأعراف المسرحية هي اتفاق ضمني حول جوانب فنية أدبية أو إيديولوجية بين القائم على العمل الفني و الأدبي و متلقيه، و شرط تحققه كعرف أن يكون مشتركا بينهما، و هذا الاتفاق يسمح لمتلقي العمل بأن يقبل ما يوحي به العمل الفني، و بذلك يتم التلقي بشكل كامل.

(3) – المرجع السابق. ص 187.

(4) – الإرشادات الإخراجية:وتسمّى أيضا الملاحظات الإخراجية،وهي تسمية تطلق على أجزاء النص المسرحي المكتوب و التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي، و تغيب في العرض كنص لغوي و تتحول إلى علامات مرئية أو سمعية.

خامسا: المنهج البنيوي:

إن ظاهرة التواصل البشري وبرؤية جديدة تحتم على الباحثين تأسيس بحوثهم على علـــوم كثيرة خاصة الفلسفة والمنطق، إلى جانب الاستعانة بالعلوم المستجدة كعلمي النفس والاجتمـــاع، مما أدى إلى تعدد التصورات والمفاهيم التي تتلاقى في مواقع وتختلـــف في أخـــرى، ومـــن هـــذه الاتجاهات التي تنشأ في ظل هذا الجو المنهج البنيوي الذي لا يزال يحتل حيزا كبيرا في الدراســـات الأدبية والنقدية واللغوية والأنثروبولوجية، إذ أن دراسة أي نص أدبي وفق هذا المنـــهج تقتـــضي الدخول المحايد للنص مع التسلح بالثقافة العصرية الحية والتي منها علم النفس اللغوي واللسانيات، بالإضافة إلى المعارف التقليدية كعلم البلاغة، بغية تحليل النص الأدبي أو غيره تحليلا يتناول مـــادة الجسد النصية ليقدم معرفة من الوظائف الداخلية التي تمارسها عناصر البنية، إذ أنها تتعامـــل مـــع النص لكشف معانيه ودلالاته المتنوعة وعن الفكر الذي يحكمه عبر فك الرموز المتنوعة والمـــشكلة الهيكلية لجسد النص للمساعدة على الفهم وتسهيل المعرفة والكشف عن أسرار التقنيـــات الفنيـــة والأدبية المكونة لتلك العينة الفنية والأدبية.

وقد ظهر جدل كبير بين أنصار هذا التيار ومعارضيه، فلم يقتصر علـــى كيفيـــة تنـــاول الأعمال الأدبية، بل تعدى إلى إيجاد مفاهيم جديدة للنقد الأدبي والمسرحي وعلاقتـــهما باللغـــة والمجتمع.

وبعد هذا التمهيد جدير بنا أن نعرف البنيوية في اللغة والاصطلاح، ظهورها، روافـــدها، وأهم التيارات النقدية البنيوية.

1- البنيوية في اللغة والإصطلاح:

البنيوية "**Structuralisme**" مشتقة من الفعل "**بنى**" وتعني الهيئة والشكل والتركيـــب[1]، أما عند النقاد الغربيين فهي ذات أصل لا تيني "**Structure**" ومعناها البناء بمفهومه العـــــادي، وفي اللغة الفرنسية تحمل الكلمة دلالات مختلفة، إذ نجدها تعـــني النظـــام "**Ordre**" والتركيـــب "**Constitution**" والترتيب "**Disposition**" والشكل "**Forme**" والهيكلة "**Organisation**"[2].

[1] – ينظر، أنطوان نعمة، عصام مدور، لويس عجيل، متري شماس. المنجد في اللغة العربية المعاصرة . دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2000، مادة بنـــى .

[2] – ينظر، خثير ذويبـــي. البنيوية والعمل الأدبي (دراسة بنيوية شكلانية لمرثية مالك بن الريِّب). مطبعة موساوي، ســـطيف، الجزائـــر، ط1، 2001، ص23.

أما اصطلاحا فهي نظرية لغوية تعتبر اللغة مجموعا مركبا تحدَّد فيه العلاقـــات والعبارات، أو هي طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطـــوتين أساســـيتين همـــا: التفكيـــك والتركيب، كما أنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه الـــتي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته، وهذا ما يبين أن النص عبارة عن لعبـــة الاختلافـــات ونسق من العناصر البنيوية، التي تتفاعل فيما بينها وظيفيا داخل نظام ثابت من العلاقات والظواهر، من خلال تفكيك النص الأدبي إلى تمفصلاته الشكلية وإعادة تركيبها لمعرفـــة مقومـــات الـــنص ومولداته البنيوية العميقة من أجل الوقوف عند بناء النص الأدبي.

ومن هنا يمكن القول أن البنيوية منهجية ونشاط وقراءة وتصور فلسفي يقـــصي الخـــارج والتاريخ والإنسان وكل ماهو واقعي، ويركز فقط على ماهو لغوي مستقرئا الـــدوال الداخليـــة للنص دون الانفتاح على الظروف السياقية الخارجية التي تكون قد أوجدت هذا النص، ويعني هذا أن البنيوية تتعارض مع المناهج الخارجية كالمنهج الاجتماعي والتاريخي وحـــتى المنـــهج البنيـــوي التوليدي الذي ينفتح على المرجع السياسي والاجتماعي والتاريخي، من خلال ثنائية الفهم والتفسير قصد تحديد البنية الدالة والرؤية للعالم.

والبنية تعني الاتجاه الذي يهتم قبل الأجزاء، ويحاول أن يبحث عن العلاقات التي تحكم أي موضوع باعتبار أن هذه العلاقات هي التي تشكل حقيقة الظاهرة أو الموضوع المـــدروس، كمـــا نجدها تعني الطريقة التي ننظر بها إلى كلية مكانية ملموسة في جزئيتها المكونة وفي مستوى تنظيمها وترتيبها، وهي كذلك الهيئة الملاحظة والممكنة والتي تمثلها مجموعة العناصر المكونة لموضوع ما، إذ تشتق البنيوية وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم " **البنية**" وعليه يصبح الجزء لا قيمـــة له إلا في سياق الكل الذي ينـــتظمه فكل ظاهرة إنسانية كانت أو أدبية تشكل بنية، ولدراسة هذه البنية يجبر تحليلها إلى عناصرها المؤلفة دون النظر إلى أية عوامل خارجية[1] والبناء في البنيوية هو المعنى، وهو أيضا وحدة مستقلة قائمة على عناصر داخلية متساندة فيما بينها، أو هو حـــسب الـــتفكير البنيوي "**قانون التكوين وقانون المجموعات المخـــتلفة**"[2] والجدير بالذكر أن البنيويـــة تتطلع إلى الأبنية داخل العمل الفني كوسيلة لتحديد المعنى من خلال نظام أولي يحكم المعطيات الأولى ويباشر

(1) – ينظر، يوسف وغليسي . مناهج النقد الأدبي. جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 70.

(2) – عبد الفتاح الديدي . " البنيوية في شعر العقاد". مجلة الفيصل، العدد 47 (مارس، أفريل)، الرياض، المملكة العربيـــة الـــسعودية، 1981، ص59.

وجوده على أساس تعامل داخلي بين طيات العمل الفني، محاولا إبراز جمالياته بواسطة الدلالة الحيوية الكامنة في العمل الفني وبهذا "**فالبنيوية تتطلع إلى الموازنة بين الأبنية في الأشكال الفنية المختلفة من أجل معرفة القيم الأصدق و المعاني الأدّق ، فضلا عن ذلك فالبنيوية تعمد إلى استخدام منهج يتطلع على مستويات موحدة ومتعايشة ومتعاصرة من الأبنية بحيث تتكشف الارتباطات الصناعية الفنية التي تخدم إطار العمل الواحد وتجدد وحدته العضوية**"[1]

2- ظهور البنيوية:

ظهرت البنيوية في منتصف الستينيات من القرن العشرين كتيار منافس للوجودية وتطويرا للمادية الجدلية، وكردة فعل على الوضع الذري الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين، والذي أفرز عن تفرع المعرفة على تخصصات دقيقة متعددة تم عزل بعضها عن بعض، و " **لكن ظاهرة البنيوية في النقد لم تأت كردة فعل على النقد التقليدي فحسب، وإنّما كحركة أصيلة في الثقافة الأوروبية بدأ الإعداد لها بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، وأدرك جيل المثقفين الشباب أن ثقافة ما قبل الحرب أدت إلى كثير من الإحباط، وخيبات الأمل وإنَّ استمرارها قد يؤدي إلى المآزق نفسها وربما إلى تكرار تلك المآسي**"[2].

وقد ساعدت عدة عوامل في ظهورها أبرزها:

1- أنها جاءت كردة فعل على المنهج الذري الذي كان سائدا في أوروبا، والذي ينظر إلى الأشياء كلها على أنها تراكمات لعناصر مستقلة، فاللغة جاءت نتيجة تراكم وتجمع لعناصرها أو مستوياتها، فالبنيوية ترى أنَّ معنى الجملة سابق لمعنى الكلمة، فليس للكلمة معنى وهي مستقلة إلا من خلال علاقتها بغيرها أو وجودها في سياق ، فمن خلال الجملة نفهم معنى الكلمة ويصبح لها معنى.

2- أما العامل الثاني فجاءت نتيجة التطور والتفكير والإدراك الذي حصل في العلوم الطبيعية ثم في العلوم الإنسانية، فلقد اقترن التيار البنيوي بأسلوب البحث في مختلف المعارف فلكل علم مادة ولكل مادة بنية.

---

(1) – المرجع السابق . ص 59- 60.

(2) – جمال شحيد. في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان. دار ابن رشد للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1982، ص08.

3- والعامل الثالث هو ما وُفِّر للبنيوية من وسائل علمية عند استنطاق الظاهرة، ومدار ذلك هو العملية المزدوجة التي تتراوح بين التفكيك والتركيب؛ تفكيك الأجزاء المكونة لمادة البحث ثم إعادة تركيبها بشكل عن الصورة التي جاءت عليها، على أنَّ عملية التركيب ليست موحدة بالضرورة، إذ يمكن أن تتعدد وتتنوع.

أما أصول البنيوية فتعود إلى عدة بوادر شجعتها على الظهور منها:

أ- الألسنية:

تعتبر الألسنية أهم المصادر التي استمدت منه البنيوية، خاصة ألسنية "**فرديناند دوسوسير**" بمحاضراته التي ألقاها على طلبته، و التي نشرت بعد وفاته من قبل تلامذته عام 1916 في كتاب تحت عنوان "**محاضرات في الألسنية العامة**" والذي وضح فيه أن اللغة نظام من الرموز، فكل كلمة في اللغة تشكل رمزا يقوم على أمرين: الصوت (الدال) والفكرة (المدلول)، فالمدلول يشير إلى فكرة عن شيء، والدال هو الجانب المادي من اللغة، و "**الرابط الجامع بين الدال والمدلول هو اعتباطي**"[1] فلا يمكن الحصول على أحدهما دون الآخر، فكل شيء يمكن أن يتحول إلى رمز بشرط أن يدل، و لا تحصل الدلالة إلا في نطاق ثقافي خاص.

كما ميز "**دوسوسير**" بين اللغة والكلام، فاللغة هي مجموعة القواعد التي ينبغي على المتكلمين الالتزام بها للاتِّصال فيما بينهم، أما الكلام فهو الاستخدام اليومي لتلك القواعد من قبل الأفراد، ومهمة عالم اللغة هي أن يدرس اللغة لا الكلام لأن دراسة اللغة هي التي تمكنه من فهم المبادئ التي تقوم عليها وظائف اللغة عند التطبيق، ويظهر هذا التمييز في أعمال البنيويين في تمييزهم بين البنية والحدث، أي بين نظم مجردة من القواعد وأحداث مجسدة مفردة تظهر ضمن ذلك النظام.

أما التمييز الآخر فكان بين محوري البحث: اللذين يعتبران البعدين الأساسين للدراسة اللغوية، فالبعد الأول هو الدراسة التزامنية "**Synchronique**" التي تعالج فيها اللغات بوصفها أنظمة اتصال تامة في ذاتها في أي زمن بعيد، والبعد الثاني هو الدراسة التعاقبية (التاريخية) "**Diachronique**" التي تعالج فيها تاريخيا عوامل التغيير التي تخضع لها اللغات في مسيرة الزمن[2] ، إذ يمكن أن تدرس اللغة باعتبارها نظاما يؤدي وظيفته في أيِّ لحظة من اللحظات، أو باعتبارها

[1] - فرديناند دوسوسير. محاضرات في الألسنية العامة. ص89.

[2] - ينظر، المرجع نفسه.ص 115- 116.

مؤسسة تطورت عبر الزمن، ووضح " **دوسوسير**" أن أي لغة يجب أن ترى وتوصف تزامنيا بوصفها نظاما من العناصر المترابطة، أي عناصر معجمية وقواعدية، وليس بوصفها مجموع الكيانات مكتفية بذاتها، والمصطلحات اللغوية يجب أن تُعرف بالنسبة لبعضها البعض وليس بشكل مطلق، وهذه العلاقات المتبادلة في اللغة تقوم على كل من البعدين الأساسين للتركيب اللغوي التزامني: البعد الأفقي "**Syntagmatique**" المنطبق على تتابع المنطوق، والبعد الرأسي الترابطي « **Associative pragmatique** » المتمثل في أنظمة العناصر أو الفئات المتقابلة.

ب- الشكلانيون الروس Formalistes Russes: 1915-1930

ازدهرت المدرسة الشكلية الروسية في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، ففي عام 1915 م قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة "موسكو" بتكوين " **حلقة موسكو اللغوية**[1] " كتيار يستهدف استثمار الطليعة الأدبية والقضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية، وبعد عام انضمت إلى صفوفهم مجموعة أخرى من النقاد وعلماء اللغة فكونوا " **جمعية دراسة اللغة الشعرية**" والتي عُرفت باسم " **جماعة الأوبوياز**"[2] "**Opojaz**" ومن هذين التجمعين العلميين تشكلت الشكلية الروسية.

وقد استبعد الشكلانيون الروس الثنائية التقليدية الشكل والمضمون، وأوجدوا مكانها المادة والإجراء حفاظا على الوحدة العضوية للعمل الأدبي، ونادوا بضرورة استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجة عنه، فالأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية، والنقد هو مواجهة الأثر الأدبي نفسه، لا ظروفه الخارجية التي أدت إلى إنتاجه فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، يقول جاكبسون[3]: " **إن هدف علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية أي العناصر المحددة التي تجعل من الأدب عملا أدبيا**" [4] وبذلك يكون أصحاب هذا التيار قد ألغوا التفسيرات النفسية والاجتماعية للأدب.

---

(1) – تأسست " حلقة موسكو" بزعامة " رومان جاكبسون" "R-jacobson" ومن اعضائها " بيوتربوغاتريف""P.Bogatyrev" و " غروغري فينوكور" "G-Vinokur" و " أوسيب بيرك" "O-Birk" و " بوريس توماشفسكي" "B-Tomashevsky".

(2) – تأسست هذه الجمعية سنة 1916 م بمدينة سان بترسبوغ، من اعضائها: " فكتور شكلوفسكي""V-Chklovsky " و " بوريس إيخنباوم" "B-Echenbaum" و " ليف جاكوبنسكي" "L-Jakubinsky" ، وهي في الأصل مكونة من جماعتين : دارسي اللغة المحترفين وباحثين في نظرية الأدب.

(3) –ولد رومان جاكبسون عام 1896بموسكو ومات سنة 1982، يعد من أشهر علماء اللسانيات في القرن العشرين اشتهر بالتحليل البنيوي للغة.

(4) – محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص42.

وعموما فإن الشكلانية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين هما:[1]

1- التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.

2- الإلحاح على استقلال علم الأدب.

ج- حلقة براغ[2] Cercle de Prague (1926-1948):

تأسست من طرف طائفة من علماء اللغة التشكيين بمبادرة من زعيمها فيليم ماتسيوس "**V-Mathesius**" من أعضائها: **هافرانيك، تروكا، فاشيك، موكاروفسكي**. وانضم إليها باحثون من دول أخرى كروسيا وألمانيا وهولندا وفرنسا[3]، وقد صاغ باحثو هذه الحلقة مبادئ اتجاههم الجديد تحت عنوان " **النصوص الأساسية لحلقة براغ**" وفي عام 1930 ظهرت أوّل دراسة منهجية في تاريخ الأصوات اللغوية من إعداد جاكبسون الذي كان ملحقا ثقافيا لبلاده في براغ.

وقد كانت بداياتهم بدراسة القوانين التي تحكم بنية النظم الصوتية، حيث استطاعت أن تتجاوز المرحلة الجزئية إلى المرحلة البنيوية، وتولى جاكبسون هذا الاتجاه البنيوي في دراسة الصوتيات إذ أوضح " **أن كل حدث صوتي هو وحدة جزئية تنتظم مع وحدات أخرى في مستويات مختلفة، ولا يكفي مجرد وصف التغيرات، إذ لابد من تفسيرها وشرحها، فالوصف يوفر البيانات اللازمة**"[4].

ومع أن هذا التيار عرف بالدراسات الصوتية الدقيقة، إلا أن باحثيه كان لهم فضل كبير في تحليل لغة الشعر التي تتميز "**بأنها تكتسب صفة الكلام من حيث هي عمل فردي يعتمد على الخلق والإبداع، ويركز على التقاليد الشعرية ولغة الحياة، وهما عنصران متضادان إذ كلما اقتربت لغة الشعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية**"[5].

ومن مبادئ حلقة براغ ما جاء به " **ماكاروفسكي**" عندما أقر أن النشاط اللغوي يجب ألا يقتصر على الجانب اللغوي وحده، وإنّما يجب أن يتعداه إلى الطبيعة السيميولوجية للفن وإلى دور

---

(1) - ينظر، يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي. ص 67.

(2) - وقد تسمى كذلك " البنيوية التشيكية".

(3) - ينظر، المرجع السابق. ص68.

(4) - محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة. ص45.

(5) - المرجع نفسه. ص.45

الفاعل في الفكر الوظيفي، وإلى دراسة الرموز والعلاقات، و لا يظهر دور الفاعل النحوي في شخص الكاتب، وإنّما في شخص المرسل[1].

كما ميز فلاسفة براغ بين التحليل الوظيفي لعلاقات الفن بالمجتمع ونظرية الانعكاس الماركسية، لأن تطور الأبنية الفنية دائم ومستمر ويخضع لقوانينه وحركته الداخلية الخاصة به.

د- النقد الجديد:

ظهر النقد الجديد في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية، ويرى أعلامه (**عزراباوند، هيوم، جون كرورانسوم، كلودلفيس ستروس، إليوت**) أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية وأنه لا حاجة للمضمون والمهم هو القالب الشعري، و لا هدف للشعر غير الشعر ذاته[2].

وقد كان لهذا الاتجاه دور فعال في ميلاد البنيوية، من خلال نظرته إلى النص على أنّه عمل مغلق وعزله عن كاتبه وعصره، فهو عبارة عن وحدة متكاملة تملك خصائصها الذاتية والتي لا تشترك فيها مع أي عمل أخر حتى وإن كان للكاتب نفسه.

ومن خصائص النقد الحديث ما يلي:[3]

- التركيز على العمل الأدبي ذاته، مع تحري الموضوعية.
- يرفض الاعتماد على قواعد محددة.
- يهتم بعملية التحليل.
- الناتج النقدي عندهم هو بمثابة عمل أدبي أخر.
- العمل الأدبي ليس وثيقة تاريخية أو اجتماعية...
- العمل الأدبي لا يعكس حياة الكاتب الشخصية و لا بيئته الاجتماعية.
- العمل الأدبي فن وخيال، واللغة فيه أساس التغيير.

3- خصائص المنهج البنيوي:

يقوم المنهج البنيوي كغيره من المناهج العلمية على جملة القواعد والخصائص التي يعتمد عليها في تحليل الموضوعات هذه بعضها:

---

(1) - المرجع السابق. ص.46.

(2) - ينظر، المرجع نفسه . ص13.

(3) - ينظر، خثير ذويبي. البنيوية والعمل الأدبي. ص21.

- أسبقية الكل على الجزء: إذ يتطلب النظرة الكلية إلى الموضوع، والكلية ماهي إلا نسق من الوحدات، لذلك فهي تتساوى و النسق.

- أسبقية العلاقة على الأجزاء: ما يُهتم به في المنهج البنيوي ليس الأحداث ولا الكلمات بمفردها، ولكن العلاقة القائمة بين تلك الأحداث أو الكلمات.

- نقطة الارتكاز في المنهج البنيوي هي الوثيقة لا الجوانب والإطار، فالبنية تكتفي بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى العناصر الغريبة عن طبيعتها، فكل ظاهرة يمكن أن تشكل بنية بحد ذاتها، فالحرف والضمائر بنية واستعمال الأفعال بنية وهكذا.

- البناء: ويتمثل في العلاقات التي تميز العناصر المتحدة والمكونة له بوصفها في مجموع منتظم، وكل ذلك يتم بواسطة النظرة الشاملة للبنية والعلاقات المتبادلة بين عناصرها، إذ لا يمكن حصر عناصر ذات كلية ما لم ينتظم في تشكيل يكشف عن حدودها ووضعها الداخلي في النص، وبالتالي لا يمكن اعتبار هذه العناصر مجرد وصف تلقائي لشيء خارجي.

- يقوم المنهج البنيوي على جمع العناصر المتشابهة لتبيان العلاقات بينها رغم اختلاف التراكيب الاسمية والفعلية ذات التنوع المختلف.

- التعامل مع النص الأدبي هو تعامل مع اللغة والخطاب الأدبيين بعيدا عن كل مؤثر خارجي، كما ترفض البنيوية إشراك المبدع في الدراسة والتحليل، فهي دراسة خالصة للغة.

- يقر البنيويون بالفوارق بين مجموعات النص المنتظمة، وذلك حول محور دلالي واحد رغم كونها مختلفة، إلا أن عناصرها تشكل المجموع مثال: البيت: أرضية، أعمدة سقف، جدران... رغم كونها مختلفة لكنها تشكل بيتا.

- مبدأ المحايثة: اللغة عند دوسوسيرنسق مغلق، نسق لا يعرف إلا قانونه الخاص، ومبدأ المحايثة في اللسانيات يقتضي دراسة النسق اللغوي في ذاته دون العودة إلى تاريخه ولا إلى علاقته بمحيطه[1] ومهمة الطريقة البنيوية أن تعطي الدراسة الذاتية نوعا من معقولية الفهم الذي يقوم مقام معقولية الشرح.

- طبيعة البنية لا شعورية، أي ذات طبيعة عقلية لا توجد على ظاهر الأشياء، فالبنيويون يرون أنه من أجل تعيين الواقع يجب حذف ما يدرك مباشرة على المستوى الظاهري.

[1] – ينظر، فرديناند دوسوسير. محاضرات في الألسنية العامة . ص 94 .

- إن الدراسة البنيوية لأي نص أدبي تقتضي الحياد، مع امتلاك " **الثقافة العصرية منها علم النفس اللغوي واللسانيات والصوتيات، بالإضافة إلى المعارف التقليدية كعلم البلاغة... لتصبح اللسانيات تتحكم في بنية النص وحتى في فكرته تحت علم الدلالة**"[1]، فالبحث في جزئيات الكلام ينتج عنه بالضرورة معرفة كليات الكلام، فالرؤى ليست موحدة لدى الجميع، فقد نقرأ عملا واحدا عدة مرات مختلفة لكننا نجد مستويات الفهم والقراءة تختلف من مرة لأخرى لأنَّ التعمق يزيد الرؤية تجددا، " **فكأن النص الأدبي يتجدد وينبعث من خلال كل قراءة يقوم بها قارئ، وهكذا نجد عطاء النص الأدبي متجددا أزليا لا ينفذ أبدا، فكلما استعطاه قارئ أعطاه**"[2] وإذا أسقطنا ذلك على المسرح، نجد المسرحية الواحدة والمعروضة على الخشبة تختلف مستويات فهم معانيها من عرض لآخر، فكلما شاهدناها كونا أفكارا جديدة واكتسبنا معارف لم نصل إليها في العرض الأول، فبتعدد العروض والتمعن في العمل نصل إلى قيم ومفاهيم أخرى.

4- تيارات نقدية بنيوية:

إذا تأملنا البنيوية بعمق دقيق باعتبارها مقارنة ومنهجا فإننا سنجد بنيويات عدة منها البنيوية اللسانية مع دوسوسيروجاكبسون وغيرهما، و البنيوية السردية مع رولان بارت و البنيوية الأسلوبية مع ريفاتيروبييرغيرو، و بنيوية الشعر، و البنيوية النفسية و البنيوية التوليدية، وسنكتفي بالتعريف بهذه الأخيرة، لأن دراستنا التطبيقية القادمة في الفصل الثاني تقوم عليها.

البنيوية التوليدية (التكوينية)" "Structuralismegénétique": فرع من فروع البنيوية نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية في صنعتها الشكلانية وأسس الفكر الماركسي في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموما.

أسهم عدد من المفكرين في صياغة هذا الاتجاه منهم المجري جورج لوكاتش، غير أن المفكر الأكثر إسهاما من غيره في تلك الصياغة هو الفرنسي الروماني الأصل لوسيان غولدمان[3]، الذي

---

[1] - عبد المالك مرتاض. النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ . ص54.

[2] - المرجع نفسه. ص55.

[3] - ولد " لوسيان غولدمان" عام 1913م ببوخارست، في سنة 1933 ذهب إلى فيينا وتعرف على المفكر الماركسي " ماكس أدلر" فأعجب بمنهجه،في سنة 1934 رحل إلى باريس حيث بدأ في تحضير دكتوراه في الاقتصاد السياسي، وأثناء تواجده هنالك حصل على إجازة في الأدب الألماني وأخرى في الفلسفة ،وفي سنة 1944 التقى المفكر المجري "جورج لوكاتش" وأعجب كثيرابآرائه. تأثر بأعمال هيغل وماركس. وافته المنية صيف 1970 إثر حادث مرور. من أهم مؤلفاته: " الإله الخفي" " دراسة للرؤية المأساوية في خطرات باسكال ومسرح راسين" " من أجل سوسيولوجيا للرواية" " البنى الذهنية والإبداع الثقافي" " الماركسية والعلوم الإنسانية".

كانت طروحاته نابعة وبشكل أكثر وضوحا من طروحات المفكر والناقد المجري" جورج لوكاتشن" الذي طور النظرية النقدية الماركسية باتجاهات سمحت لتيار البنيوية التكوينية من الظهور خاصة في كتبه " الروح والأشكال" " نظرية الرواية" و " التاريخ والوعي الطبقي"[1]

فهذا التيار يرفض عزل النص عن سياقه الاجتماعي والنفسي والتاريخي، إذ الوعي الاجتماعي يشكل رؤية النص عامة، وللوقوف على هذه الرؤية يجب الوقوف عند المؤثرات السوسيولوجية التي يتخلق فيها النص، فهو يحاول الجمع بين معالم الرؤية النفسية الشكلية دون إهمال الخصائص الجمالية للعمل الأدبي لأن " **كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص يترع به إلى إيجاد توازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله أي العالم المحيط**"[2] فالبنية لا تفهم بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، وإنما من خلال تطورها وتفاعلها داخل وضع محدد زمانيا ومكانيا، إذ أننا لا نستطيع أن نعزل أي عمل عن السياق الثقافي الذي نشأ فيه هذا العمل وتطور وترعرع ضمنه، فكل إبداع يجب فهمه من خلال الإطار العام المحيط به، أو من خلال تاريخ المجتمع الذي نشأ فيه، فكل عمل فردي هو مساهمة لفهم هذا التاريخ العام الشامل، ذلك أن مجمل التفاصيل تساعد على فهم الوضع الشمولي لمجتمع معين[3] دون إهمال " **سيرة الكاتب والفئة الإجتماعية التي يرتبط بها العمل الأدبي المدروس**"[4] وهذا ما يجعل العمل الإبداعي يحمل رؤية للعالم، لأنه لا قيمة له " **إن انعدمت فيه الرؤية أو النظرة لما يجري في الوجود ... إن النظرة إلى العالم هي وجهة نظر متماسكة وموحدة حول مجموع الواقع**"[5]

إن التيار البنيوي التوليدي لا يَعتبر الإبداع الأدبي ظاهرة خيالية أو غيبية بعيدة عن الواقع الحيوي، بل هو كائن لغوي له خصوصية المجتمع الذي وجد فيه، فهو منهج يجمع بين تقويم المكونات والمضامين للأعمال الإبداعية أو الفكرية، وبين الخصوصية الفنية لهذه العمال.

---

[1] – ينظر، جمال شحيد. في البنيوية التركيبية. ص: 74-75.

[2] – لوسيان غولدمان " المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب". ترجمة: بدر الدين عرودكي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد الأول (أيار)، بيروت، لبنان، 1980، ص 42.

[3] – ينظر، المرجع السابق . ص77.

[4] – المرجع نفسه . ص89.

[5] – نو الدين صدار. " مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة" مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الثقافي والفنون والآداب، العدد1، المجلد 38 (يوليو، سبتمبر)، الكويت 2009، ص94.

مبادئ البنيوية التوليدية :

تنطلق البنيوية التوليدية بوصفها منهجا نقديا من منطلقات ترى أنها مهمة في رؤيتها لتحديد صانع الإبداع ، باعتباره صياغة جماعية وليس للفرد المنعزل،فالجماعة تعد أفضل سبيل لفهم الإبداعات وتفسيرها واكتشاف رؤيتها من هذا الشكل اللغوي الذي يصيغه المبدع ، والذي بدوره يعتبر مُنفِّذا لقراءات الجماعة .

ويرى أنصار هذا التيار :" **أن سيرة الكاتب لا يمكن الارتكاز عليها لتفسير الأعمال الإبداعية، لأنها لا تكون دوما المفتاح المناسب لمعرفة نوايا ورؤية المبدع الحقيقية ، ذلك أن العمل الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي بالنسبة إلى المادية التاريخية يكمن في الواقع أن الأدب والفلسفة هنا في مستويات مختلفة تعبيران عن وجهة نظر للعالم ، وأن وجهات النظر إلى العالم ليست وقائع فردية بل وقائع اجتماعية** "[1] ، ومن ثم كانت المبادئ الرئيسية المؤطرة للمنهج البنيوي التكويني وفق رؤية **غولدمان** والتي ندرجها كما يلي :

1- الفهم والتفسير : compréhension et explication:

إن مفهوم" **البنية** " (structure) يقتضي الفهم من خلال تناول البنية السطحية للنص بالتحليل والتعمق قصد الوصول إلى الأنساق ، أمّامفهوم التكوينية (génétique) فله ارتباط كبير بالتفسير ، من خلال التركيز على العلاقة القائمة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تنشأ في حِضّمها ،وعليه فإن البنيوية التوليدية بوصفها منهجا نقديا تقتضي الفهم والتفسير.[2]

" **إن مدلول مصطلح الفهم (compréhension) من منظور هذا المنهج يعني دراسة العلاقات المكونة للبنية الدالة ،و هذا يعني التقيد الكامل بالنص دون الخروج عليه أو تجاوزه** "[3] ، فهو مرتبط بالنص ، من خلال التركيز على تحليل البنى الداخلية للنص الإبداعي.

أما مفهوم (التفسير) (explication) فهو يشمل الجوانب الخارجية (التاريخية والاجتماعية والاقتصادية) فهو يقوم على "**إدخال بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها تكون فيها الأولى جزءا من مقوماتها أي أنّ الشرح يقتضي إنارة النص بعناصر خارجية عليه بغية الوصول إلى**

[1] – المرجع السابق .ص67.
[2] – ينظر، المرجع نفسه. ص 75.
[3] – جمال شحيد .في البنيوية التركيبية .ص 74.

مقوماها"[1] ، فالتفسير يتطلب البحث عن الذات الفردية أو الجماعية التي كانت وراء تمظهر البنية الدالة ، من دون التركيز على النوايا الفردية للمبدع التي قد لا تتماشى مع البنية الإبداعية .[2]

2- البنية الدالة: structure significative

تعتبر البنية الدالة من أهم مبادئ البنيوية التوليدية أساسها " **الانتقال من رؤية سكونيــة، إلى رؤية دينامية** "[3]، فهي بمثابة الأداة التي توجه الباحث إلى تعميق فهمه للوصــول للعلاقــات الأساسية في النص آخذة صفة الشمول ،إذ لا يفهم الجزء إلا في إطار فهم الكل ، وبناء على ذلك فإن "البنية الدالة " **"تبقى هي النواة التي تخر ج منها كل الخيوط تمدف دراستها إلى اكتــشاف الوحدة الداخلية للنص ، وتَشكُّلِ العلاقات الأساسية داخل النص ، بحيث يستحيل علينــا أن نفهم زاوية من زواياه دون إحالتها إلى مجمل العلاقات ، فهو الذي يجمــع كــل الإجابــات الاجتماعية والتاريخية التي تشكل رؤية معينة للعالم تبرز في تضاعيف النص "**[4].

3- التماثل : Homologie :

إن مفهوم التماثل من المفاهيم اللغوية التي جاءت بها البنيوية التكوينية من أجل إلقاء الضوء على الصلة الحتمية بين العمل الأدبي والبنية الدالة الكبرى ،و هو ليس من وضع **جولدمان** وحده ، بل سبقه إليه **لوكاتش وجان بياجيه** ، فتوسع الأول في شرح الجانب الفلسفي ، وتمكن جولدمان من العمل بالطابع الجدلي للتماثل الذي ينشأ عن توافق الوعي الفردي مع الوعي الجمعي.[5]

ويمكن تلخيص مفهوم التماثل في النقطتين التاليتين [6]:

أ- العمل الإبداعي ليس مجرد انعكاس بسيط لوعي جماعي، بل بلوغ مستوى عال من الانسجام خاص بوعي جماعة أو أخرى.

ب - العلاقة بين الفكر الجماعي والإبداعات الفردية الكبرى أدبية فلسفية أو دينية لا تكمـــن في ماهية المضمون ،و لكن في انسجام تتجسد من خلاله المضامين الخيالية التي تتميز عن الــوعي الجماعي.

---

(1) - المرجع السابق .ص75.

(2) - ينظر ، نور الدين صدار ." مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة ". ص 76.

(3) - المرجع نفسه . ص 81.

(4) - جمال شحيد.في البنيوية التركيبية.ص 83.

(5) - ينظر ، المرجع السابق .ص87.

(6) - ينظر، المرجع نفسه .ص89-90.

4 – الرؤية للعالم : "La vision du monde"

يعتبر مفهوم " الرؤية للعالم " المبدأ الأساس في المنهج البنيوي التكويني ، فهي مفتاح لفهم نظرية جولدمان في العلوم الإنسانية ،" **ونرى أهميتها أكثر عندما نـدرك أن الثقافة والوعي والعمل الفني والفلسفة تشكل جزءا لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية ، وأن هـذا التفاعل بينها وبين المجتمع لا نستطيع إدراكه إلا من خلال رؤية العالم الخاصة بالكاتب** "[1].

ويكشف تحديد جولدمان لهذا المبدأ على أنه جملة الطموحات والمشاعر والأفكار لمجموعة ما ، وعاهامبدع،والرؤيةلايتوقف مفهومها عند هذا التوحد الذي يجسد نظرة الجماعة ومشاعرها ، بل هي طموحات ومشاعر بها يتم توحيد أعضاء الجماعة لمواجهة جماعة أو جماعات أخرى معارضة لها ، لأن التعارض في المواقف والأهداف شيءٌ مسلَّم به ،و بذلك تنشأ هذه الرؤية التي هدفها التغيير والتجاوز ،و من هذا الطرح كانت الأعمال الإبداعية تعبيرا عن رؤى للعالم ، صاغها كاتب نيابة عن الجماعة.[2]

5– الوعي القائم والوعي الممكن : conscience réelle et conscience possible:

إن الوعي بصفته واقعة معينة يتطلب وجود ذات عاقلة وموضوع للمعرفة " **والذات العارفة التي يقصدها جولدمان ليست لا فردا معزولا ولا جماعة من دون زيادة ، وهي بنية متغيرة ينضوي تحتها في آن الفرد والجماعة أو عدد معين من الجماعات ، وأن وجود ذات عارفة وموضوعا للمعرفة يفترض أيضا التطابق بينهما ،و في هذه الحالة يكتسب الوعي طابعا انعكاسيا**[3]"[4]

---

(1) – جمال شحيد. في البنيوية التركيبية . ص 27.

(2) – ينظر ، المرجع السابق . ص 95.

(3) – نظرية الانعكاس: استندت هذه النظرية في تفسير الأدب نشأة وماهيةً ووظيفةً إلى الفلسفة الواقعية المادية، التي ترى أن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي ، بل إن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي ،و حاولت هذه النظرية أن تفسر وتعلل الظاهرة الأدبية باعتبارها جزءا من الظاهرة الثقافية عامة ،فكل تغير في علاقات الإنتاج يليه بالضرورة تغير في الرؤية لمفهوم المجتمع والإنسان واللغة والأدب وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات و الأساليب والأهداف ، وهـذا يعني أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي.

(4) – نور الدين صدار ، " مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة ".ص 100 –101.

وقد عرف جمال شحيد الوعي الممكن بأنه : **" ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما ، بعـــد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة ، من دون أن تفقد طابعها الطبقي "**[1]، فهو مظهر لكل سلوك إنساني نابع من الواقع، ويعود على الواقع نفسه، لأنه يرمي إلى تغييره، وتجديده ، و يكون الإبداع في ظل ذلك واقعة اجتماعية ، أي أنه نوع من أنواع الوعي الذي ينبغي تفسيره لأنه ليس وعيا مستقلا ، بل على علاقة وطيدة بقطاع معين من الواقع.

[1] – جمال شحيد .في البنيوية التركيبية.ص 40.

سادسا: الخطاب المسرحي من منظور بنيوي:

تتميز القراءة البنيوية بأنها نظام تحليلي، يعتمد الرمز والإشارة في دراسة النصوص فالدرس البنيوي يقوم أساسا على إدراك العلاقات القائمة بين عناصر البناء للوقوف على نوعية هذه العلاقة التي تجمع بين عناصر مختلفة غير متجانسة فهي " **عبارة عن تقصي مظاهر تشكل النسق البنيوي، والكشف عن درجة الانتظام والتشاكل أو التباين المتجسدة في مختلف مستويات البنية في النص الأدبي** [1] مما يؤكد أن القراءة البنيوية تهتم بتحليل العناصر اللغوية داخل النسق الواحد.

وقد بيّن " بشبندرديفيد" في كتابه " **نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر**"، مرامي المشروع البنيوي في التعامل مع النصوص الأدبية ندرجها كالآتي:[2]

– النص نظام له بنية خاصة، يستخدم لغة تميزه عن بنية النصوص، وعليه فمفردات اللغة تحمل معنى خاصا، ففهمها مرتبط بسياقات النص.

– نظام النص المفرد هو جزء من نظام شامل وهو الأدب، مما يؤكد أن النص يتأثر بهذا النسق العام الشمولي على مستوى البنية وعلى مستوى الشكل.

– النص نظام شكلي مكثف، فهو عنصر بنيوي ضمن بنية أكبر هي شكل الثقافة.

والدراسة البنيوية تنشط في دراسة هذه العلاقات بين الأنظمة المختلفة من أصغر نظام إلى أكبره، وعليه فالنظام هو " **محور أساسي في التحليل البنيوي للنصوص مهما اختلف معناه الاصطلاحي من ناقد إلى آخر، أو من مدرسة بنيوية إلى أخرى، إلا أنه في مفهومه الواسع لا يخرج من أنه كل مكون من وحدات متعاضدة تعاضدا تكون بمقتضاه كل وحدة مشدودة على الوحدات الأخرى**"[3] وإذا كانت الرسالة تضم مستويين على الأقل هما مستوى التعبير (الدال) ومستوى المحتوى (المدلول)، فإنَّ التقاء هذين المستويين هو ما يكون الإشارة أو المجموعة الإشارية، وبذلك تكون الرسالة إذا ما فككت أو وسعت أبعادها تصبح مستوى تعبيريا جديدا لرسالة أخرى

(1) – ثامر فاضل. اللغة الثانية. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 45.

(2) – ينظر، بشبندر ديفيد. نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر. ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1996، ص64 - 65.

(3) – المرجع السابق . ص45.

على علاقة بها[1] وقد ميز "**جاكبسون**" ستة عناصر في كل رسالة هي : المرسل، المتلقى، السياق أو المرجع، وقناة الاتصال والشفرة والرسالة نفسها[2]

وإضافة إلى هذه العوامل هناك وظيفة لغوية، فكل منطوق هو مركب من أغلب هذه الوظائف إلاَّ أنَّه يستمد خصوصيته من سيطرة عامل معين على بنية العوامل الأخرى، فعندما يكون التركيز على المرسل تسود الوظيفة التعبيرية التي تتعلق بالمرسل، إذ تكتسي أهمية كبيرة في مجال المسرح، لأنّ الممثل يتفنن في تجسيدها على الخشبة، أما المخرج المسرحي فطريقته في التعبير تختلف عن طريقة الممثل، لأنها تكون بطريقة غير مباشرة، وذلك باستعمال وسائل أخرى كالديكور والموسيقى والإضاءة والموسيقى...[3] ويكون المتفرج عنصرا فعالا، حيث لم يعد طرفا قصيا في العملية الإبداعية، لأن المسرح هو وجود من خلال تواجد الآخر (أي الجمهور) فلم تعد مهمته تقتصر على عملية المشاهدة بل تتعداها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق الخشبة، وذلك من طبيعة الفن المسرحي القائم على الحضور الفعلي للجمهور ومشاركته في الحدث المسرحي[4].

إن النقد الأدبي البنيوي يقول إن قيمة الإبداع في النص الأدبي يمكن أن تكمن فقط في بنية جديدة أكثر مما في تفاصيل تطور الشخصية والصوت الذي يمكن التعبير به عن تلك البنية ويَفترض أحد فروع البنيوية مثل الفرويدية والماركسية، إذ توجد البنية المعقدة والبنية السطحية، وتتمثل البنية المعقدة بالنسبة للفرويدية في الصراع بين غريزتي الحياة والموت، أما في الماركسية فهي تتمثل في الصراع الطبقي الذي تمتد جذوره في القاعدة الاقتصادية، وتتمثل البنية الأدبية غالبا في أفكار فلاديمير بروب وكلود ليفي ستراوس في البحث عن عناصر أساسية معقدة في القصص والأساطير التي ترتبط بطرق مختلفة لتنتج نسخا عديدة للقصة أو الأسطورة الأصلية، وتكون هذه العناصر الأساسية حاملة لمعان كماهو الحال في الفرويدية والماركسية.

أما الفرع الأخر من البنيوية فهو علاماتي (سيميائي) يرتكز على أعمال دوسوسير، فقد ركز رولان بارت وجاك دريدا على الكيفية التي يمكن بها تطبيق البنيوية على الأدب، فالمعنى

---

(1) – ينظر، رولان بارت. الأدب والبلاغة. ترجمة أسعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص54.

(2) – ينظر، المرجع نفسه.ص56.

(3) – ينظر، عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص42.

(4) – ينظر، محمد المديوني. إشكاليات تأصيل المسرح العربي. ص25.

يحدث من خلال الاختلاف بين العلامات في نظام دلالي، وأنّ العلاقات بين العلامات نوعان: متصل واستبدالي، كما أن جزءاًكبيرا من عالمنا التخيلي يبنى على أساس ثنائية المتضادات، التي بدورها تكون المعنى، فالبنيوية تشكل قاعدة العلامات وتتيح دراسة العلامات والشفرات فرصة التوسع في الدراسة الأدبية إلى الدراسة الثقافية ، إلى جانب توسيع مصادر الناقد في مناقشة معاني النصوص.

إن الخطاب المسرحي شكل من أشكال الخطاب المتعددة، ينفرد عن غيره بخصائص تميزه، و البنيوية ترى أنَّه " **ليس الأثر بذاته هو موضوع الفعالية البنيوية، ما تسأل عنه هذه الفعالية هو خصائص هذا الخطاب الخاص... وهذا العلم غدا لا يهتم بالأدب المنجز، بل بالأدب الممكن... أي الأدبية**"[1] فالخطاب لا يكون اعتباطا، بل تحكمه قوى كثيرة تتظافر فيما بينها بغية الاستحواذ على المتلقي لأن " **الخطاب بأشكاله المتنوعة يعبر عن جماعة، ويعكس مظاهر إيديولوجية متنوعة تخاطب وتحاور وتحاول أن تقنع وتؤثر وتحدث هيمنة من نوع ما**"[2] وعليه فالخطاب المسرحي يبث أفكاره ومعانيه عبر عناصر مختلفة، فنجد الشخصيات المتباينة في مواقفها وتوجهاتها و مصالحها، وكلها تصب في هدف معين،لأن " **المسرح فضاء جمالي دلالي لتظاهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس، تتنافر وتتعاكس وتدخل في علائق حوارية تفضي دائما إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة، وتجسد هذه التمظهرات أنماطا متعددة من التناقضات الاجتماعية**"[3] شأنه في ذلك شأن الفنون الأدبية الأخرى، إلا أن المسرح يمكنه جمع أجناس متنوعة ولهجات عدة، موظفا أساليب تعبيرية فيما ماهو رسمي وماهو إيحائي، وفيما هو ساخر، وما إلى ذلك من أنواع التعبير التي تكشف عن نماذج متعددة من فنون الأدب.

يعتبر الحكي جنسا تعبيريا تقوم عليه المسرحية كنوع من أنواع الخطاب مبثوثا بواسطة السارد نحو القارئ أو المشاهد، ويرى تودوروف أن إجراءات الخطاب تتنوع على ثلاثة مكونات[4].

---

[1] – كاباناس جون. النقد الأدبي. ترجمة فهد عكة، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط1، 1972، ص160.

[2] – رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص19.

[3] – عواد علي. غواية المتخيل المسرحي. مقاربات في شعرية النص والعرض والنقد. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص20.

[4] – ينظر، عز الدين بوبيش. " القصة والبنيوية الشكلانية". مجلة السرديات، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد01، جانفي 2004، ص57 - 58.

1- زمن الحكي:

يتضمن نوعين من الزمن، زمن القصة وزمن الخطاب،فيكون الأول متعدد الأبعاد، إذ يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في زمن واحد، إلا أنَّ زمن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا مثاليا لأغراض جمالية، ويدخل تودوروف ضمن هذين الصنفين من الزمن زمن الكتابة (التلفظ) وزمن القراءة (الإدراك).

2- جهات الحكي:

يوجد عنصر الحكي في كل الأزمنة والأمكنة، غير أنّه في الخطاب يجعلنا ندرك الأحداث بصفة غير مباشرة كماهو الشأن في المسرحية، وذلك لما يضيفه عليها من خيال يُحول إدراكنا للأحداث التي يصفها إلى إدراك غير مباشر، كما يجعلنا من جهة أخرى ندرك الإدراك الحاصل عنها لدى السارد.

3- صيغ الحكي:

وهي مصطلح يتعلق بالمنهج الذي يعرض به الراوي العمل أو يعرضه فهو يسمح بالتمييز بين كاتب يكشف الأشياء وآخر يقولها فقط.

إن هذه المكونات التي أشار إليها تودوروف ، رغم أهميتها وانسجامها ووضوحها، ماهي إلاّ عناصر داخل الخطاب أشمل مما يُولد تعقيدات على مستوى النظرية والممارسة النقدية التي تظافرت فيها اجتهادات باحثين كثر منهم اللّسانيون والبنيويون والسوسيولوجيون، وكلها لا تغفل القارئ للأهمية التي يكتسيها عند الكاتب[1] فهذه المرجعيات وغيرها تظهر بشكل واضح في الخطاب المسرحي، لأن فيه تعدد مراكز الإرسال، حينما ينتقل من " الفضاء النصي" إلى " فضاء العرض" حيث يكتسب علامات مرئية (بصرية، سمعية، حركية) فيجد المشاهد نفسه في لحظة من لحظات عرض المسرحية مستقبلا لكم هائل من الأفكار مصادرها مختلفة من ديكور أو موسيقى أو إضاءة أو ملابس.

يتميز الخطاب المسرحي بأنه ذو طابع جدلي مفتوح، وحوارية قائمة على مكونات نصية وإخراجية تشكل مجتمعة نسيجا فنيا متكاملا، فالممثل له رسالة خاصة إلى المتفرج يبثها عبر شفرة بواسطة قناة الجسد والصوت واللباس والحركة وغيرها من تقنيات فن الإلقاء، وبتعدد الممثلين

(1) – ينظر، المرجع السابق .ص59.

على الخشبة تتعدد المشاعر وعليه " **فالخطاب المسرحي بمكوناته الثلاثـــة (الـــنص، التمثيـــل، الإخراج) خطاب ذو بنية حوارية سجالية تقوم على تعدد صوتي، ودلالي وفـــني ومرجعـــي، وتحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متوالدة منها**"[1]

هذا السياق كله ينطبق على المسرحية المعروضة، أما المسرحية غير الممثلة فتختلـــف عـــن نظيرتها الممثّلة ذلك أن المرسل هو الكاتب والمتـــلقي هو القـــارئ، والوضع هو اللغة التي كتبت بها المسرحية بعيدة عن سياق المشاهدة.

إن البنيوية تمكننا من قراءة النصوص فهي تقودنا إلى رؤية كل شيء نـــصيا مـــن خـــلال العلامات، أي أنه يتألف من علامات محكومة بتقاليد المعنى وتُدار وفقا لنمط من العلاقات، كمـــا أنها تمكننا من الوصول إلى النصوص تاريخيا، ويفتح نوع الدراسة الطريق أمام تحليل ثقـــافي جـــاد للنصوص.

[1] – عواد علي. غواية المتخيل المسرحي. مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد. ص25.

الفـــصل الثّـــاني

دراسة تطبيقية لمسرحية الملك هو الملك.

تمهيد:(ملخص المسرحية).

I – مصدر مسرحية الملك هو الملك.

II – قراءة في العنوان.

III – البناء الفني في العمل المسرحي

أوّلا: بنية الموضوع في مسرحية الملك هو الملك

ثانيا: بنية الشخصية في مسرحية الملك هو الملك

ثالثا: بنية الحوار في مسرحية الملك هو الملك

رابعا: بنية الزمان والمكان في مسرحية الملك هو الملك

خامسا: بنية الصراع في مسرحية الملك هو الملك

سادسا: بنية اللغة في مسرحية الملك هو الملك

سابعا: بنية الحبكة و العقدة والحل في مسرحية الملك هو الملك

تمهيد :

تحكي المسرحية قصة مملكة ما، ضاق صدر ملكها ضجرا وملّ الحياة الروتينية التي يعيشها، فتذكّر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية، فقرّر أن ينــزل إلى عامة الشّــعب للترويــح عن نفسه، وأثناء ذلك تذكر التاجر المفلس (**أبو عزة**) الذي أثقلته الديون بعد تسبُّب "**شهبندر التجار**" و"**الشيخ طه**" وتجار الحرير في إفقاره فساءت أحواله، فظلّ يحلم بالسلطة كي ينتقم من خصومه،وحتى خادمه "**عرقوب**" أصبح يسخر منه ويطمع بوصال ابنته (**عزّة**)، وهنا تبدأ اللعبة؛ فتنكّر الملك ووزيره في صورتي "**الحاج مصطفى**" و"**الحاج محمود**" وقصدا بيت أبي عزة فوجداه ثملا طالبا البيعة من أهل بيته كي ينفّذ وعيده وتهديده للذين تسبّبوا في وضعه المتــردي، وفي حضرة الضيفين تتمنى "**أم عزة**" أن تقابل الملك لتشرح له حال البلاد السيئة، ويعدها "الحاج مصطفى" بذلك، وفي هذه الأثناء تخطر ببال الملك فكرة ممتعة مــاذا لو اصطحب ووزيره ذلك المغفل إلى القصر وألبساه ثياب الملك ثم وضعاه في القصر حاكما ليوم واحد ؟ أي دهشة صاعقة ستدبّ بين الحاشية عندما يرون الغريب الأبله في زي الملك؟ ويفعل ذلك بغية الضحك، رغم تحذير الوزير لملكه بأن ما يقوم به هو مخاطرة قد تؤدي إلى مالا يحمد عقباه، لكنَّ الملك لم يأبه بكلام وزيره، لأنه كان يدرك أن الشيء الوحيد الذي كان يقلق الوزير هو فقدانه للقبه ، مع أن عبيد وزاهد يعملان سرا لزعزعة الاستقرار الملكي ومقاومة الفساد، وهما يمعنان في التنكر، فالأول اختار هيئة حمال بينما الثاني فكان بزي متسوّل.

وتبلغ اللعبة ذروتها عندما يستيقظ أبو عزة بعد أن ناوله مضيفــه منوِّمــا قوي المفــعول مع الخمر، وهو لا يصدق ما حدث وما يشاهده من حوله من ملْك وخدم، ونتيجة لذلك تغيَّر وضعه وسلوكه وحتى طريقة تفكيره فأصبح يتصرف كملك حقيقي مسيطر على كل أحوال البلاد، حيث قام أولا بتصحيح وضع جهاز الأمن الذي كان يرأسه "**مقدم الأمن**" من خلال تعيين جهاز يراقبه وألغى مهمَّة "**السياف**" بإسنادها لنفسه، وأبقى على وضع "**شهبندر التجار**" و"**الشيخ طه**" اللّذَين يشكلان مصدر قوته، فالأول يستغل الناس ويملأ خزائن الملك، أما الثاني فيشكل جهاز دعاية له، بعد أن كان في يوم مضى يتمنى الانتقام منهما ومن بقية خصومه.

والغريب أن لا أحد في القصر استطاع أن يعرف أن شخص الملك قد تغير، بل الكل يعامله باحترام، فلا الخادم "**ميمون**" ولا"**مقدم الأمن**" ولا حتى زوجته "**الملكة**" انتبهوا إلى اللعبة، بعــد

أن ارتدى "**أبو عزة**" ثياب الملك الأصلي وحمل صولجانه ونام في فراشه، أما الملك الحقيقي فأصابه الجنون عندما كان يرى عرشه يفلت منه، في حين تمكن الوزير بدهائه أن يستعيد منصبه.

وعندما تَمثُل "**أم عــزة**" أمام زوجها و"**عــزة**" أمام أبيها لا يتعرَّف عليهــما، وبــدلا مــن أن ينصرهما على الشهبندر والشيخ طه، راح يدافع عن الظالمين اللذين أصبحا دعامتين لحكمه الباطل، وبذلك يكون "أبو عزة" قد تنكر حتى لنفسـه، ثم بعــد ذلــك يصدر حكمه على نفسه بالتجريس، بأن يُداربه في كل أسواق المدينة من الباب الصغير إلى الساحة المركزية، ويأمر وزيره "**عرقوب**" بأن يخصّص مكافأة مالية لأم عزة قدرها خمسمائة درهم من ماله مقابــل أن تُعهد له "**عزة**" وله أن يتزوجها أو أن تكون جارية في قصره.

وهكذا تنتهي المسرحية بنتيجة مفادها أن الرداء هو الذي يصنع الملك، وكل من يلبس الرداء مهما كان أصله الطبقي لابد أن يتحوَّل إلى طاغية وينسى ماضيه.

I- مصدر مسرحية الملك هو الملك :

اعتمدت بعض الأعمال المسرحية على التراث في تحديد مضامينها، وذلك من خلال تركيزها على الحدث، واستلهامه في قالب جديد، وفي صيغة جديدة قد تقترب من الأصل، وتبتعـد عنه في الغاية والهدف، ومن هذا الاتجاه مسرحية "**الملك هو الملك**" التي أنتجها **سعد الله ونوس**[1] عام 1977 "**فقد أسَّس مسرحيته هذه على شكل الحكاية الشعبية، وضمَّن موضوعها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة وهي بعنوان "النائم واليقظان"، وقد ورد ذكرها في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة**" [2]، وتروي الحكاية قصة رجل اسمه أبو الحسن، ضاق ذرعا بأحوال الدنيا وتقلب الأصدقاء، بعد أن بدّد ما تركه له والده من مال وميراث، فراح يتمنى أن يُجعل الأمـر كلّه في يده؛ ولو ليوم واحد حتى يقوِّم المعوجَّ ويهدي الضال ويرد من زاغ عن الحق إلى الطريق الصواب، فسمع "**الرشيد**"، هذه الأمنية، وقد كان يسير متنكرا ومعه سيافه "**مسـرور**" فسارع إلى تحقيقها، عندما أغرى "**أبا الحسن**" بتناول طعام دس له فيه بعض المخدّر، ولم يمر وقت طويل حتى زال أثر المخدّر، فوجد "**أبو الحسن**" نفسه في قصر الخلافة ومن حوله الوزراء، والخدم أمامه وقوف ينتظرون أوامره، وهنا يختلط الأمر على أبي الحسن وينكر ما هو فيه من عز طارئ، ويعتقد أن الأمر مجرّد حلم سعيد، غير أنّه يعلم أخيرا أنه أصبح الخليفة حقا، وتحدث مفارقات كثيرة تنتهي بأن يعيد "**الرشيد**" أبا الحسن إلى حالته الأولى عن طريق المخدّر أيضا، وعندما استيقـظ يصرّ على أنّه الخليفة، ويجادل أمّه الـتي كانت تحاول أن تعيـده إلى رشده، وأخيـرا يدرك ما كان من أحواله، ويعلم أنّه لم يستطع أن يحقق شيئا من آماله وهو خليفة.

إلا أن سعد الله ونوس نزع عن هذه الحكاية الأصلية روح الدعابة، واستبدل الأسماء وخلّصها من سماتها الخاصة بالزمان والمكان[3] فأبدل "**الرشيد**" بملك لمملكة ما واستبدل شخصية

---

[1] - سعد الله ونوس كاتب مسرحي سوري، ولد في قرية حصين البحر بمحافظة طرطوس عام 1941، وبها تلقى دراسته الابتدائية، عُرف بالذكاء والفطنة منذ طفولته الأولى، أكمل دراسته الإعدادية والثانوية بمحافظة طرطوس، حتى تحصل على الثانوية العامة سنة 1959م، بعدها توجه إلى مصر في منحة دراسية، فالتحق بكلية الآداب بجامعة القاهرة، حيث تحصَّل على ليسانس صحافة عام 1963م.

في عام 1966م سافر إلى باريس في إجازة دراسية، وهنالك تعرف على المسرح الغربي في فترة تحولاته الأساسية والجوهرية، اشتغل بوزارة الثقافة، كما استندت له أمانة تحرير قسم الثقافة والتحقيقات في جريدة "البعث" ؛كما كان مسؤولا عن القسم الثقافي في جريدة "السفير" اللبنانية.

توفي يوم 15 ماي 1997م، من أهم آثاره: "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، "الفيل يا ملك الزمان"، "الملك هو الملك"، "يوم من زماننا" "منمنمات تاريخية" "أحلام شقية" "بيانات لمسرح عربي جديد" "هوامش ثقافية".

[2] - فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1999، ص 128.

[3] - ينظر، المرجع نفسه. ص 128.

"**مسرور**" السياف بشخصية "**بربير**" الوزير وأوكل وظيفة السياف إلى شخصية أخرى، وابتكر شخصيتين جديدتين هما "**شهبندر التجار**" و"**الشيخ طه**" إضافة إلى "**زاهد**" و"**عبيد**" اللذين مهمتهما رواية بعض الأحداث.

إن طريقة سعد الله نوس في معالجة الحكاية جعلت **علي الراعـــي** يبدي رأيه في المسرحية على أنها "**أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي من إرث ألف ليلة وليلة، وهي إلى هذا أحسن ما قُدِّم حتى الآن، من خلال قدرته على تطويع تراث ألف ليلة وليلة، وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر وسرعة اندفاقه، ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية**".[1]

أما على صعيد الشكل فقد قسم الكاتب مسرحيته إلى مدخل وخمسة مشاهد، مقسمة بدورها إلى عدة فواصل وخاتمة، وفق الترتيب التالي:

مدخل.. ص05-ص13

المشهد الأول ص14-ص22

فاصل (01) ص23-ص28

المشهد الثاني ص29-ص49

فاصل (02) ص50-ص55

المشهد الثالث ص56-ص60

فاصل (03) ص61-ص62

المشهد الرابع 1 .... ص63-ص66

المشهد الرابع 2 .... ص67-ص69

المشهد الخامس 1 .... ص70-ص75

المشهد الخامس 2 .... ص76-ص79

المشهد الخامس 3 .... ص80-ص87

فاصل(4) ص88-ص90

المشهد الخامس 4 .... ص91-ص107

الخاتمة ....ص 108-ص111

---

[1] - علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص 185- 186.

II – قراءة في العنوان :

الملكُ اسم من الفعل ملِك الذي صيغته فعِل من الثلاثي المجرور الصحيح السالم ،مَلكَ الشيء يَملِكه مَلكا وملكا و مُلكا وتملكا و مَلكة ومملَكة أي احتواه، قادرا على الاستبداد به، فهو مالك ومليك ومَلِك[1]. وهي صيغة مشتركة بين العبد وربِّه، فإذا وُصف بها العبد فهو المتصرف بالأمر والنهي في الجمهور، وذلك يختص بسياسة الناطقين، وإذا وصف بها الله تعالى فتعني الذي يستغني عن كل الموجودات سواء في ذاته أم في صفاته، ولا في وجوده ولا في بقائه، وهذا هو الملك المطلق.[2]

ويرجَّح أنها صفة مشبَّهة من متعد، على اعتبار أن فعِل قد يُخفَّف على فعْل وأنَّ فعيل وفاعل كل منهما متطور عن فعِل، بمعنى أنَّها صيغة تشترك مع جميع هذه الصيغ ،ويتجسد هذا في كلمة ملِك، فنقول مَلِك ومليك ومالك، جاء في اللسان "**ومِلْك وملِك مثال فخْذ وفخِذ كأنَّ الملْك مخفف من ملِك والملك مقصور من مالك أو مليك**" [3] وقرئ بكل هذه الصيغ في قوله تعالى :"**ملِك يوم الدين**"[4]

وقد قرئت بـــ فعِل وبـــ فاعل أي بحذف الألف وبإثباتها، فمن حذفها جعل الملك أقصى من المالك وأمدح، لأن المالك قد يكون غير ملِـــك، بينـــما لا يكون الملِـــك إلا مالكا، ومن أثبتها جعل الملك داخلا تحت المالك، ودليل ذلك قوله تعالى: "**قل اللَّهم مالك الملك**"[5]، ووردت الكلمة جمع تكسير على فعُول في قوله تعالى: "... **إذ جعل فيكم أنبئاء وجعلكم ملوكا**"[6].

ويذهب بعض القدماء إلى أن فعِل المكسور العين يكسر على أفعال في الكثرة والقلة نحو: كتف، أكتاف وكبد، أكباد ... وما جاء منه على فُعول قليل تشبيها له بباب أسود مع أن هذا الأخير جمع لــ: فَعَل، نقول أسد أسود. [7]

---

(1) – ينظر، ابن منظور. لسان العرب. مادة مَلَكَ .

(2) – ينظر، المرجع نفسه. مادة ملَك .

(3) – المرجع نفسه. مادة ملَك.

(4) – سورة الفاتحة. الآية04.

(5) – سورة آل عمران. الآية 26.

(6) – سورة المائدة الآية 20.

(7) – ينظر،سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر). الكتاب. ج3. تحقيق وشرح محمد هارون، دار عالم الكتب،بيروت،لبنان،ط3، 1983، ص 573

أما من حيث التركيب فالعنوان عبارة عن جملة اسمية كونه من مبتدأ مرفوع بالابتداء وعلامة رفعه الضمة الظاهرة وهو "**الملك**"وضمير العماد أو الفصل"**هو**"و الخبر المرفوع"**الملك**" ، فهذه المرفوعات لها دلالاتها المنسجمة مع مكانة من هو موضـــوع الحديـــث وما أخبر عنه، فضـــلا عن الجملة الاسمية الدَّالة بحقيقة وصفها على الثبات والتوكيد ؛ وما أضافه لها ضميـــر الفصـــل من تخصيص مما يوحي بثبوت السلطة وتخصيصه بها وتأكيدها له.

III- البناء الفني في العمل المسرحي :

المسرحية نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الممثلين لحادثة إنسانية يحاكون أدوارها استنـــادا إلى حركتهم على المسرح، وأيضا إلى حواراهم فيما بينهم ، فهي عمل مركَّب لا يُكتب للقراءة فقط بل للمشاهدة أيضا، لأن القارئ تفوته الكثير من الحقائق عن هذا العالم؛ من ديناميكية الحركة المؤداة من قبل الشخصيات على الخشبة، والديكور الموظَّف بتقنيات متعددة والرسائل الكثيرة التي يبدعها الإخراج.

إن قراءة الإبداع المسرحي تتطلب كثيرا من المعارف لا تتطلبها الفنون الأدبية الأخرى، ذلك أنها تستلزم دراية بطبيعة المسرح والأداء والإخراج المسرحي، والمزاوجة بين الكلمة المنطوقة والأداء، وكذلك الإشارات التي يعتمدها الكاتب مفاتيح لفهم الموضوع، فهي أحيانا جزء هـــام في البناء المسرحي تعوِّض الكثير من الأحداث والحركات، وهذا ما يؤكد **"أن العمل المسرحي كل متكامل وأن أيّ زفرة يزفرها الممثل، أو أيّ حركة يأتيها لها دلالتها... حيث تقودك هذه الجزيئات في النهاية إلى فهم كلي متكامل عن الأثر الفني كله"**.[1]

ولأن المسرح من الأعمال الفنية الجادة، فقد تميز بقوة الإحكام الفني من خلال تشبثه بحياة الأفراد والجماعات على مختلف مستوياتها ذلك **"أن الصدق الفني وأصالة التصوير كفيلان بأن يكسبا العمل الفني –متى أجيد بناؤه– قيمته الفنية والإنسانية"**[2] ورغم اختلاف الرؤى التي تمثلها المذاهب الأدبية في عصره، فإن المسرحية بقيت ملازمة لبناها الفنية، جاعلة من هذه التيارات المختلفة (الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية...) مادة لموضوعاتها، والتي يتفنَّن كل مذهب في ترجمتها وفق خصائصه.

وإذا كان العمل الأدبي المسرحي بناء متكاملا، لا يمكن فصل عناصره عن بعضها البعض، فإن دراستنا التطبيقية تفرض علينا تفكيك تلك البنى ودراسة عناصرها كل على حدى.

---

(1)– محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة. ص 173.

(2)– محمد غنيمي هلال. في النقد المسرحي. دار العودة ، بيروت ،لبنان ،1975، ص 65.

أولا: بنية الموضوع في مسرحية الملك هو الملك

1- بنية الموضوع في الخطاب المسرحي:

تقوم المسرحية كغيرها من الفنون الأدبية الأخرى على **"حادثة"** أو **"موضوع"** يُعرض بواسطة الحوار، هذا الحدث ليس شيئا مجردا بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني، ونتيجة لسلوكه النفسي والاجتماعي وعلاقته مع بيئته ومجتمعه، يكون للصراع الدور البارز في تشكل البناء التام للعمل المسرحي، فالبداية بعرض الأحداث عرضا عاما، ثم تتطور حتى تصل درجة التأزم آيلة إلى النهاية ؛يريدها الكاتب وفق رؤيته التي يسعى إليها من خلال عمله، وبذلك نكون أمام تصور عام لموضوع المسرحية وأحداثها وشخصياتها وما تحمله من إرشادات ودلالات مختلفة.

إن الحدث المسرحي يقوم على أمرين هامين هما الاختيار والعزل، فالمؤلف يختار حدثا من أحداث الحياة اليومية له دلالات وارتباطات بواقع الحياة، قصد إثارة اهتمام المتلقي من خلال اهتمامه بالمعاني التي يريدها في ذهنه.

أما العزل فهو أن ينظر الكاتب إلى الحدث المختار من زاوية خاصة بمعزل عن الأحداث الأخرى المتعلقة به، والمسرحية تشتمل عادة على حدث تنبع منه مواقف وشخصيات ثم يتفرع إلى أحداث فرعية، الهدف منها زيادة التعرُّف بالشخصية وإعطاء الليونة والمرونة اللازمتين **"فإذا اختار الكاتب جانبا من جوانب الحدث الواقعي، عمد إلى التركيز عليه وعزله عن الجوانب الأخرى، التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني والأفكار"**[1]، فالكاتب المسرحي هو عين المجتمع، يقوم بترصد معاناة العامة قصد تنبيههم إلى المخاطر التي تحدق بهم، باحثا عن أفضل السبل لتنوير عقولهم وجعلهم يأملون في ما هو أفضل عن طريق عزل الأحداث المترامية في المجتمع والتي لا تتوافق مع تطلعاتهم المستقبلية، لذا يعمد الكاتب المسرحي إلى عزل الحدث عمَّا لا يناسبه من الأحداث والوقائع وينظر إليها من زاوية خاصة تلقي عليه من الأضواء ما يؤكد تلك الدلالات والمعاني التي يقصد إليها المبدع.[2]

وتقوم عملية اختيار الأحداث وعزلها على الموهبة والدراية الفعالة بطبيعة الموضوع، مع الأخذ بعين الاعتبار مدة زمن العرض، الذي يجب ألا يطول حتى لا تُرهق أذهان المتفرجين وأبدانهم، لأنه ليس من المعقول أن يلبث المتفرج في مكان لساعات عديدة، والشأن نفسه بالنسبة

[1]- عبد القادر القط. فن المسرحية. الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، الجيزة ، مصر، ط1، 1998، ص 06.

[2]- ينظر، المرجع نفسه. ص06.

للممثل –البطل خاصة –، وعليه فإنَّ الزمن الذي تستغرقه المسرحية يجب أن يكون بين الساعتين والثلاث، حتى نحافظ على طاقات الممثلين وخلق الإثارة والتركيز لدى الجمهور[1] مع مراعاة طبيعة الموضوع الذي يجب أن يقوم على إيهام الحقيقة لدى المشاهد حتى يتمكن من إدراك أهميته وصلته بالحياة، دون الإمعان في عرض الوقائع المادية، التي كلما تشعبت فقدت المسرحية قدرا كبيرا من قيمتها الفنية.

وإذا كان الجمهور يُقبل على مشاهدة مسرحيات ليست لديه معارف قبلية بها، فإن بعض أعلام المسرح العربي المعاصر أمثال **صلاح عبد الصبور، سعد الله ونوس ألفريد فرج وعز الدين المدني** توجهوا إلى توظيف تراث (**ألف ليلة وليلة**)، باعتباره مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية، فهو القيمة الثابتة لإقامة الصلة بين الماضي والحاضر، مع تحري الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها، وفي اكتساب هذه العناصر بعدا تفسيريا جديدا يطرح من خلاله الكاتب وجهة نظره في واقعه المعيش، ومعبرا عن أحلام وقضايا جماعته دون المساس بجوهر ومصداقية العنصر التراثي.

إنّ "**توظيف ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر ليس مجرّد دعوة إلى التراث، وهو رؤية حداثية، وفعل حداثي يتعامل مع النصوص التراثية بمنظور جمالي جديد**"[2]، وهذا التوظيف التراثي يحيله إلى واقع سياسي واجتماعي معاصر، فإذا كانت قصص ألف ليلة وليلة في نسق حكائي وروائي مضى، فإن في حكاياتها قيما حضارية يمكن استثمارها في المسرح المعاصر، ومن خلال هذه القيم يتم البحث عن بديل حضاري وإنساني، "**دون مسخ التراث أو الدلالات الرمزية أو الأسطورية له**".[3]

وقد أدرك "**سعد الله ونوس**" أهمية التراث في بناء التجربة المسرحية من خلال الإفادة منه، وتعد مسرحية "**الملك هو الملك**" من أبرز تجارب الكاتب في هذا الاتجاه، إذ يرى أن الحركة

---

(1)– ينظر، محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. ص 24.

(2)– محمد عبد الرحمان يونس. تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر. دار الكنوز، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 46.

(3)– المرجع نفسه. ص86 .

المسرحية أفق واسع للاختيار والتجريب [1]مؤكدا أهمية التراث الشعبي وتوظيفه بطريقة أسلم للتواصل، فهو يعطي للجمهور فرصة تأمل الحكاية التي يعرفها، عن طريق العرض قصد استخلاص العبرة التي يرمي إليها المؤلف.

ولما كان المسرح وسيلة لتعبئة الجماهير وتحفيزها لتحقيق عمل جماعي يمس المشكلة المعروضة، فإن "سعد الله ونوس" سار في إطار الفن الهادف الملتزم، فعُرِف بـــ **"مسرح التسييس"** الذي وُجد من أجل التواصل مع المتفرج ومحاورته، بحيث يصبح المسرح حوارا بين مساحتين، الأولى هي ما يعرض على الخشبة، والثانية هي جمهور المتلقين، على أن تعكس المساحة الأولى مظاهر الواقع ومشكلات المتفرجين.

ويعرِّف "سعد الله ونوس" مسرح التسييس بأنه:" **عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغني، يؤدي في النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته**"[2]، والهدف من ذلك أن الكاتب أو المخرج يتمكن من إزالة الغربة التي بينه وبين الجماعة، فيكون بمثابة المعلم الموجه، إذ ينقل إليهم ما يختلج في نفسه، فيصبحون يقاسمونه همومه، ساعيا بطريقته الخاصة إلى تحريضهم على القيام بتحقيق قناعاته في حياتهم وسلوكهم ومعاملاتهم اليومية.[3]

ويتحدد مفهوم هذا النوع المسرحي من زاويتين: الأولى فكرية وتعني أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة، وعلاقاتها المترابطة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدُّمي لحل هذه المشكلة ، فهو يحمل مضمونا سياسيا تقدميا، والطبقات التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية، لأن فئة الحكام مسيَّسة أصلا.

أما الزاوية الثانية في مفهوم مسرح التسييس فهي جمالية من خلال توجهه إلى جمهور محـــدد في المجتمع، ويكون ذلك بهدم تلك العلاقة التقليدية بين المتفرجين والخشبة، وإقامة علاقة جديدة يندمج فيها الممثل بالمتفرج في جو من الأخوة والصراحة المتبادلة، بحيث تزول الحواجز، ويصبح

[1] – التجريب مفهوم تكوَّن في نهاية ق 19م وبدايات ق 20م، يرتبـــط بمفهوم الحداثة، وقد ظهر في الفنون أولا خاصـــة الرســـم والنحـــت، ومـــن سمات هذا التيار في المسرح، إعادة النظر في موقع الممثل في العملية المسرحية وشكل أدائه، وكذلك محاولة الخروج من العمـــارة المسرحية التقليـــدية إلى أماكن جديدة تجذب نوعية مختلفة من الجمهور، والاهتمام بموقع المتلقي من العرض، إضافة إلى الاستفادة من التقنيـــات المتطـــورة في مجال الصوت والإضاءة.

[2] – فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 105.

[3] – ينظر، علي عقلة عرسان. سياسة في المسرح، دراسة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، ص 108- 109.

الحوار بينهما ممكنا من علاقة المرسِل والمتلقي[1]، بغية خلق فرد يتسم بالوعي والقدرة على الفاعلية في محيطه الاجتماعي، وتنمية وعيه النقدي تجاه العالم المحيط به لينطلق فيما بعد لتغييره، ولعل أحسن مكان لتنشئة هذا الإنسان وتدريبه على هذه الإيجابية هو المسرح.

في مسرحية "**الملك هو الملك**" درس سياسي واجتماعي واضح، وهو أن تغيير الأفراد لا يغير من طبيعة الأنظمة، وإنما يجب على الأنظمة أن تغير من قواعدها وأفكارها حتى يعم العدل والمساواة في المجتمع، فالمسرحية كما يقول صاحبها: "**لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية**"[2]

والمقصود بأنظمة التنكر والملكية "**هي المجتمعات الطبقية، ولاسيما البورجوازيات المعاصرة عسكرية كانت أم لا، ولقد أخطأ الذي استدل من شكل الحكاية الخارجي على أن المقصود هو مجتمعات الاستبداد الشرقي**"[3]، والواضح أن الكاتب يحاول فضح مساوئ النظام الطبقي ويدين رموزه.

تبدأ المسرحية مؤكدة للمتفرج أن ما سوف يراه هو لعبة، وقد تكرر ذلك في أكثر من موضع، من ذلك ما ورد في المدخل:

"**عبيد:** (مناديا وسط الضوضاء) **هي لعبة!**

أبو عزة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب. "[4]

الأمر نفسه نجده في خاتمة المسرحية، حيث يقف على يسار الخشبة الملك ووراءه الوزير ومقدم الأمن وميمون والسياف مشكلين مجموعة، ووراءهم الشهبندر والإمام يُرقِصان الدمى كما في المدخل، وفي الطرف المقابل يقف زاهد وعبيد، والملك الأصلي يقول:"**قولوا كانت لعبة .. والملك ..أنا هو .. هو أنا..**"

الملك: لعبة.. ربما كانت .(لهجة إصدار الأوامر) **من الآن فصاعدا، اللعب ممنوع.**

المجموعة: (وراءه) **اللعب ممنوع**

(1) – ينظر, سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد . دار الفكر الجديد،بيروت، لبنان ، ط1، 1988 ،ص 108 – 109 .

(2) – سعد الله ونوس، الملك هو الملك. منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص 05.

(3) – سعد الله ونوس، الملك هو الملك. إيضاحات. ص 113.

(4) – المصدرنفسه، ص 05.

الملك: والوهوم ممنوع".[1]

وقد اختارالكاتب شكل اللعبة التي يقود مجراها زاهد وعبيد ليؤكد أن المسرحية مجرّد تمثيل، وما يقدَّم فيها ليس محاكاة للواقع، وإنما حكاية تساعد في فهم بعض أحداث الواقع قصد اتخاذ موقف منها، ويؤكد سعد الله ونوس أن اختيار هذا الشكل **"له وظيفتان إضافيتان: الأولى هي أنَّ الأحداث تُقدَّم من وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثلانه لا من وجهة نظر محايدة ولو شكليا، وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بعدين: الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعة واحدة، والثاني هو أنها تؤدي دورا في أمثولة، من الحيوي بالنسبة لها أن تتعمق مغزاها، وهي تبلغه للمتفرجين ... وهي لا تتقمص الدور بل تشخِّصه، أما الوظيفة الإضافية الثانية فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين أيضا في الأوهام"**[2]

لقد قدَّم الكاتب مسرحيته بثلاثة مستويات وهي:

أ-المستوى الأول: الملك ووزيره وحاشيته وخدمه ورجال دولته.

ب-المستوى الثاني: بيت أبي عزة.

ج-المستوى الثالث: زاهد وعبيد ودورهما في اللعبة.

وقد ربط الكاتب بين هذه المستويات الثلاث بطريقة غير مباشرة، عندما قدَّمها على هيئة مشاهد بدت مستقلة، لكنها ما لبثت أن تداخلت فيما بينها حتى أصبحت جسما واحدا، مع الإشارة أن كلَّ مشهد يبدأ بلافتة تلخص مضمون الحدث فيه وتوضحه، فالمستوى الأول تدور أحداثه في القصر الملكي بين الملك وحاشيته، ويفتتح المشهد الأول بلافتة كُتب عليها **"عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية"**[3]، ففيه -أي المشهد- وصف لحياة الملوك من لباس وأثاث وغيرها من مظاهر الترف، بينما المستوى الثاني فقد ضمَّ بيت أبي عزة ذلك المواطن المفلس، الذي ظل يحلم بالحكم حتى ينتقم لنفسه من أعدائه، ونجد ذلك في قوله:**"الآن آن القهر للحسَّاد مادمت سلطان البلاد ... أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض"**[4] وما يلخص أحداث المستوى الثاني لافتة المشهد الثاني التي كُتب عليها: **"الواقع**

(1)- المصدر السابق. ص 109.

(2)- سعد الله ونوس. الملك هو الملك. إيضاحات. ص 113.

(3)- سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 14.

(4)- المصدر نفسه. ص 38.

والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة"[1]، وما يربط المستويين الأول والثاني هو وجود الملك والوزير في بيت أبي عزة متنكِّرَين، وقد غيَّرا اسميهما إلى الحاج مصطفى والحاج محمود.

والملاحظ أن بين المستويين الأول والثاني فاصل يحقق المستوى الثالث والذي يجمع زاهد وعبيد بغية استمرارية الحدث، إذ ينتقل الملك ووزيره من المستوى الأول الذي هو القصر، إلى المستوى الثاني بيت أبي عزة، وكان الفاصل بينهما بدايته لافتة كتب عليها "**محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة**".[2] والمكان هو زاوية في طريق معزولة.

ويمثل الرعية زاهد المتخفي في هيئة حمال وعبيد في زيٍّ متسول، ويكشف الحوار الذي يدور بينهما أنهما مسؤولان عن قيادة عملية سياسة سرِّية في هذه البلاد، وهي القضاء على النظام السائد وإحلال العدالة والمساواة بين جميع أفراد المجتمع. [3]

والجدير بالذكر أن التنكر يختلف عند ونوس من مساحة إلى أخرى، فإذا كان تنكر الملك والوزير بهدف التسلية، فإن تنكر عبيد وزاهد كان بهدف العمل السرِّي ،محاولا من خلال هاتين الشخصيتين تقديم رأي سياسي حول أهلية الخدم وقدرة الرعية بصفة عامة على تغيير أوضاعها.

إنّ العمل المسرحي يشتمل غالبا على حدث رئيس تتفرع عنه مواقف عامة، من خلاله يعرض الكاتب ما يريده من مشاعر وأفكار للمشاهد، لتتولد عنه حوادث ثانوية لتنمية الأحداث والدفع بها إلى التأزم، ويكون ذلك سببا في خلق وضعيات مختلفة، مع التركيز على عدم تشعب الأحداث وتعدد الشخصيات، حتى لا يتشتت انتباه القارئ أو المشاهد، ويصبح عاجزا عن متابعة الحدث العام للمسرحية، لأن توعية المتلقي من أسمى أولويات الفن المسرحي، وفي هذا الإطار نجد مسرحية "الملك هو الملك" تتسم بالنضج والفكرة العميقة تدور أحداثها حول الصراع في المجتمعات الطبقية بين الحاكم وحاشيته من جهة، والرعية من جهة أخرى؛ هذه الأخيرة تُحرم حتى من مجرد الحلم بغد أسعد ،وهذا ما نجده في الحوار الذي دار بين "عرقوب" والسياف باعتبار الأول من الخدم والثاني من الحاشية:

"عرقوب : أن نتخيل !

السياف: مسموح.

[1]- المصدر السابق . ص 29.

[2]- المصدرنفسه . ص 23.

[3]- ينظر، المصدرنفسه . ص 25- 26 .

عرقوب: أن تتوهم!

السياف: مسموح.

عرقوب: أن نحلم!

السياف: مسموح ... ولكن حذار..

عرقوب: أن يتحوَّل الخيال إلى واقع!

السياف: ممنوع. "[1]

ففي المسرحية تصوير لمواقف تبنتها شخصيات ونوس، والتي يمكن تقسيمها إلى طرفين: طرف يعمل بكل ما لديه من وسائل الدعاية والقهر إلى تثبيت حكمه، وآخر يعمل سرا لزعزعة هذا النظام رغم الإمكانيات الضعيفة، وبذلك احتوت مسرحية "الملك هو الملك" على بنيتين فرعيتين هما:

أ–البنية النفعية الانتهازية:

ويندرج تحتها الملك الذي كرَّس كل سلطانه لتثبيت كرسيه، ولم يكتف بذلك، بل راح يتسلَّى بمعاناة شعبه، ويظهر ذلك في حواره مع وزيره:"**عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقُب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة، في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرِّج في القصر أن يبتكر مثلها، واليوم .. هناك شيء آخر .. أنا أيضا لي ابتكاري أريد أن أعابث البلاد والناس، منذ أن التمعت الفكرة في ذهني بدأت الحيوية تدب في أوصالي ... وسأضحك، أضحك وأضحك حتى تنردم هذه الفجوة المعتمة من الضجر**"[2] كما يمكن إدراج حاشية الملك ضمن هذه البنية خاصة الوزير الذي لا همّ له سوى الحفاظ على منصبه، ويظهر ذلك من خلال معارضته للُّعبة التي أقدم عليها الملك في قوله:"**هذا ما كنت أتوقعه،وأخشاه؟! أرجوك يا صاحب الرفعة أن تجد تسلية أخرى**"[3]

ويبدو ذلك واضحا عندما تمكَّن من استرجاع الوزارة من عرقوب في عهد "**أبي عزة**" الملك بفضل حيلة أحْكم نسجها جيدا، وترك الملك الأصلي وحيدا بعدما تنكّر له الجميع حتى

[1]– سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 07.

[2]– المصدر نفسه. ص 19– 20 .

[3]– نفسه. ص 18

زوجته[1]، وتبدو النفعية واضحة في شخصية أبي عزة الذي كـــان يومـــا ما يحلم بالاقتصـــاص من الذين أفقروه، وكانوا سببا في المعاناة الاقتصادية والاجتماعية لأهل بيته، نجده عندما صار ملكا يُنكر الجميع، والأدهى من ذلك هو أنه عندما مثلت أمامه ابنتـــه وأمُّهـــا التي كانت كلُّـــها أمل أن ينصفها وأهل بيتها من الشيخ طه وشهبندر التجار، لم يتعرَّف عليهما وحكم على نفسه بالتجريس وعلى ابنته بأن تصبح جارية لدى الوزير، وهذا ما يلخصه الكاتب في لافتة المشهد الخامس – 4 -:"**الملك هو الملك... والذي كان المواطن أبا عزة ينكر نفسه وأهله**".[2]

ب–البنية الثورية:

تتمثل هذه البنية في جملة من الشخصيات هم: **عبيد وزاهد وعبد الله**، الذين لا همّ لهم سوى تغيير الواقع المأسوي الذي تتخبط فيه بلادهم، ويظهر ذلك جليا في الفاصل الأول من خلال الحوار الذي دار بين زاهد وعبيد في طريق متروية وشبه مظلمة، هذا مقطع منه:

"زاهد: استطعنا أن ندبِّر مكانا مستورا يمكن أن نلتقي فيه جميعا بصورة دورية.

عبيد: خبر طيِّب، صارت الحاجة ملحة لتنظيم لقاءاتنا، هل استطعت أن تمر على الجميع.

زاهد: تقريبا.

عبيد: تنبأ الرجل أننا يوما ما سنتسول بالمدي والخناجر.

زاهد: يومها فقط ينقرض التسول.

عبيد: وينتهي تاريخ طويل من التنكر الشاق، علينا أن نعجل، اقترب موعد الآذان، وقد يزداد المارة، ماذا تمّ؟

زاهد: كان هناك إجماع على الرسالة، أخذها عبد الله كي يخط النسخ المطلوبة ..

عبيد : والتوزيع!

زاهد: دبرنا أيضا مسألة توزيعها في معظم أحياء المدينة، ولكن نفرا من الإخوان أبدى تحفظا حول الموقف الذي اتخذناه.

عبيد: لماذا؟

زاهد: يعتقدون أن عيد التتويج مناسبة مواتية لعمل أكبر.

---

[1]– ينظر، المصدر السابق . ص 104.

[2]– المصدرنفسه . ص 91.

عبيد: أي عمل! أن يهتفوا بسقوط الملك..." [1]

وقد استطاع الكاتب أن ينقل تلك الأفكار السرية التغييرية من فضاء العامة ممثلا في زاهد وعبيد إلى فضاء آخر وهو بيت "أبي عزة" عن طريق "عبيد" المتنكر في زيٍّ متسول، بعد أن عطفت عليه العائلة وجعلته يأوي عندها، وكان هدفه أن يستميل فئة الخدم إلى أفكار جماعته، لكنه فشل في ذلك مع عرقوب وقد قال عنه:"**أكاد أومن أنَّ من الصعب الاعتماد على الخدم، إنهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة، منطقيا ينبغي أن يكونوا معنا، ولكنهم في الحقيقة ليسوا معنا، حياة أسيادهم تفتنهم، وتلقيهم في حالة مستمرة من عدم التوازن، إنهم ينوسون بين الطاعة الذليلة والرغبة السرية في أن يصبحوا نسخا عن سادتهم**".[2]

وفي ظل هذا الجو استطاع عبيد أن يكسب ودَّ عزة، وأصبح كل منهما يقدِّر الآخر وما سرقـــتُه لتفاحة من السوق ليقدمها لها، وقد تحمَّل جراء فعله هذا الضـــرب حتى أصيب بكدمـــة في وجهه لخير دليل على ذلك الصفاء الذي كان يسود بينهما، ويظهر ذلك كله في الفاصل الثاني الذي لافتته "**حكاية عن تاريخ التنكر وسر الجماعة السعيدة**"[3]، ففي ثنايا الحوار الذي دار بينهما نجد "عزّة" تتساءل "**متى ينتهي الشقاء ... شقاؤنا جميعا**"[4] و"عبيد" يجيبها بكل تحفظ وقد ناولها تفاحة سرقها من السوق، ويتضح الموقف الإيجابـــي لعزة من أفكار عبيد عنـــدما اكتشفت أنَّ حدبته مزيفة.

"**عزة: ما أشد لطفك! عندما أصغي إليكَ أشعر أن الحياة تغتسل من البشاعة واليأس، ولكنك تحيرُني أنَّ الغموض يحيط بك ... أرجو ألا تغضب، وتأكدْ أنهم لو قطعـــوا لسانـــي لن أبوح بشيء، منذ يومين لم أكن قـــد نمت بعـــد، ولمحتك وأنت تســـوِّي البقجـــة التي تـــبرز في ظهرك**"[5]

وقد لجأ الكاتب بشخصية "**عبيد**" إلى هذه العائلة ليزيد من ترابط أحداث عمله المسرحي، خاصة وأن "أم عزّة" تحمل إذنا بمقابلة الملك غدا لتشرح له أحوال البلاد السيئة، ووضع زوجها

---

(1)- المصدر السابق. ص 25- 26.

(2)- المصدر نفسه . ص 24- 25.

(3)- نفسه. ص 50.

(4)- نفسه. ص 51.

(5)- نفسه. ص 52.

المتردي بعدما تسبب الشهبندر في إفقاره، ومن ورائه تردِّي أوضاع عائلة بأكملها، والتي تعد صورة لمجتمع برمَّته.

ومن خلال بنية الموضوع يتضح لنا أن النص غلب عليه طابع التحدي المفعم بالتفاؤل، حيث أنَّه مثَّل رؤية وتطلعات "**سعد الله ونوس**" من خلال شخصيتيه "زاهد وعبيد" اللذين أقحمهما على نص حكاية "**ألف ليلة وليلة**" ليدعو المجتمعات الطبقية إلى تغيير واقعها حتى يعم البِشر والعدالة والمساواة بين جميع أفراد المجتمع، فخدمة البلاد تقتضي التغيير في الأفكار والمعتقدات لا تغيير فرد بآخر له نفس الرؤى، وهذا ما نجده في لافتة الفاصل الرابع:"**أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا**" [1]، ففي هذه اللافتة ما يستدعي التأمل، وهي أكثر احتقارا للملك، وأعنف هزا لشعور الرعية، فما الملك في النهاية إلا رداء وتاج، فبإمكان كل فرد من عامة الناس أن يصبح ملكا إذا امتلكهما، كما كان الحال مع أبي عزة الذي تنكر للجميع، بل وحتى لنفسه بعدما لبس رداء الملك وتاجه وحمل صولجانه، وفي ذلك تجريد لمثل هؤلاء الملوك من أية ميزة عن الرعية.

ولأن الكاتب مؤمن بأنَّ التغيير بالشكل الذي اقترحه في مسرحيته مستحيل، فقد أورده بصيغة الحلم حتى يتماشى وسيرورة الزمن والتطور الدائم للقوانين الاجتماعية، فأبو عزة مثلا لم يكن أكثر من ممثل لعب الدورين في آن واحد في ذلك الحلم الأمنية، فالممثل في مسرح ونوس يشكل أهمية استثنائية، وكذلك المتفرج، فهو من يقوم بفعل التغيير وهو "**الذي يعطي الحياة لنص الكاتب المسرحي، والكاتب المسرحي هو الذي يلهم الممثل، كما أن دائما هناك الجمهور الذي يساهم في العرض، والذي من أجله يكتب الكتاب ويمثل الممثلون**"[2] أي هو من يحرك الحياة ويكوِّن نبضَها على المسرح، بحيث ينقل له الكاتب "**المضامين السياسية الجديدة من خلال صيغة فنية، تحمل في طيَّاها عنصري التعليم والتحريض أو التسييس، وتكون بنفس الوقت قريبة من ذوقه ونفسيته، عن طريق الأخذ بيده بكل رفق وإصرار بمخاطبة عقله عبر مشاعره وعواطفه**". [3]

أما من الناحية التقنية فمسرحية "الملك هو الملك" تم بناؤها على الدورانية بين المساحات الثلاث (الملك ووزيره وحاشيته ورجال دولته، بيت أبي عزة، زاهد وعبيد ودورهما في النص).

---

[1]- المصدر السابق. ص 88.

[2]- سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. ص 20، 21.

[3]- المرجع نفسه. ص 85.

حيث تنتقل الأحداث بدقة من مساحة إلى أخرى مؤدية إلى نهاية هي نقطة بداية هذا العمل المسرحي، ومنه فالنص حكمته بنيتان، واحدة استبدادية وأخرى تطلعية، تتجلى الأولى في القهر والتسلُّط المفروض على الرعية من طرف الملك، أما الثانية فتظهر في العمل بكل جدية وإخلاص لتغيير الواقع التعيس.

2 –استراتيجية الخطاب في مسرحية الملك هو الملك:

الاستراتيجية تقنية تُتخذ بُغية بلوغ غاية ما، وهي بذلك تَنتهج بُعدين أساسيين، أولهما البعد التخطيطي، وهذا يتحقق في المستوى الذهني وثانيهما البعد المادي الذي يجسد الاستراتيجية لتتبلور فعلا.

ويرتكز العمل المسرحي في كلا البعدين على الفاعل (الكاتب، المخرج، الممثل) فهو الذي يحلّل السياق ويخطط لفعله، فيختار من الإمكانيات ما يفي بما يريد فعله ويضمن تحقيق هدفه، وعليه يمكن تعريف استراتيجية الخطاب بأنها:"**عبارة عن المسلك المناسب الذي يتخذه المرسل للتلفظ بخطابه، من أجل تنفيذ إرادته والتعبير عن مقاصده التي تؤدي إلى تحقيق أهدافه**".[1]

واستراتيجية الخطاب في المسرح تقوم على العناصر التالية:

1–الهدف: وهو الوصول إلى نقطة معينة من خلال العمل المسرحي، كتقويم سلوك، أو التنبيه إلى أمر ما...إلخ.

2–السياق العام: وهو المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.

3–عناصر السياق: وهي عناصر المسرحية المختلفة من أحداث وشخصيات وحوار وصراع وعقدة وحل.

4–الفعل: وهو أداء الممثل (التمثيل)، فالفعل في المسرحية هو التمثيل.

5–الفاعل: الكاتب، الممثل، المخرج.

وفي مسرحية "الملك هو الملك" وظّف الكاتب استراتيجيات متعددة حكم بها نصه ولعلَّ أبرزها ما وُظِّف بين الطرفين المتصارعين، الملك وحاشيته من جهة، والرعية ممثلة في زاهد وعبيد من جهة أخرى.

---

[1]– عبد الهادي بن ظافر الشهيري. استراتيجيات الخطاب. ص 62.

أ-**استراتيجية الإقناع:** وظفها الوزير محاولا ثني ملكه عمّا يفكر فيه بالنزول إلى المدينة لأجل الترويح عن نفسه، ويظهر ذلك بارزا في الحوار الذي دار بينهما:

"**الملك: اسمع ما قولك بالنزول إلى المدينة؟**

الوزير: هذا ما كنت أتوقعه وأخشاه؟ أرجوك يا صاحب الرفعة أن تجد تسلية أخرى.

الملك: لا أريد تسلية أخرى، لماذا يستبد بك القلق كلّما خطر لي أن أقوم بجولة في المدينة.

الوزير: لا أدري ... ولكن هذه الجولات التنكرية لا تثير في نفسي الارتياح ...

الملك: أتخشى أن يطير العرش ومعه الوزارة؟

الوزير: ...بعيدة عن ذهني هذه الخواطر، إلا أن العامة كالضفادع لا تمل النقيق ... وألسنة الجاحدين طويلة، أخشى إن أصاب مولاي شيء من رذاذها المسموم أو يعتكر مزاجه، أو يشتعل الغضب في صدره ... فلماذا تعرِّض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ والوسخ؟".[1]

إلا أنه أصرَّ على جولته التنكرية، ونفذ لعبته،والتي كانت نهايتها بما لا يتمناه الملك نفسه فنجده يحاول إقناع الحاضرين بأن ما يشاهدونه ويعيشونه هو مجرد لعبة، وهو الملك الأصلي "**كانت لعبة ... والملك هو الملك .. أنا هو .. هو أنا**"[2] كما يظهر الإقناع عندما تمكن الحاج محمود (الوزير الأصلي) من إقناع عرقوب (الوزير المزيف) بضرورة استرجاعه لرداء وزارته وتمكنه من العودة لمنصبه السابق.

ب-**استراتيجية التبرير:** وفيها حاول الملك أن يجد مبررات لما أقدم عليه، ويبدو ذلك في كثير من المشاهد منها قوله:"**عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة تغمرني متعة ماكره، في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرِّج في القصر أن يبتكر مثلها، واليوم هناك شيء آخر.. أنا أيضا لي ابتكاري أريد أن أعابث البلاد والناس**".[3]

وبناء على ما تقدم فإنَّ الكاتب حاول أن يخلق من خلال هذا المسرح وعيا جماهيريا عن طريق التعليم والتسييس والتحريض مستخدما كل ما أتيح له من تقنيات مسرحية فنية حديثة،

(1)- سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 18- 19.

(2)- المصدر نفسه. ص 109.

(3)- نفسه. ص 19.

لكنَّ مسرحه يحتاج إلى جمهور من نوع خاص يمتلك مقومات المتلقي الذي يشغل ذهنه فيما يرى ويسمع.

3-التغريب والعبث في مسرحية الملك هو الملك:

أ-التغريب في مسرحية الملك هو الملك:

يرتبط مفهوم التغريب عادة بمسرح الألماني برتولت بريشت "B. Brecht" "1898-1956" مع أنّه لم يخترعه، وإنما استمده من الروسي شكلوفسكي "Cheklouski" وأدخله المحيط المسرحي بشكل فعال بتأكيده على المضامين السياسية والاجتماعية والاقتصادية فقد كان بريشت يصر على أنَّ المتفرج يجب أن يكون يقظا واعيا لأن هذا المسرح يهدف "**إلى التغيير بدل التطهير**[1]"[2]

ويتحقق التغريب من خلال عدم تقديم الحدث على أنه آني، وإنما يوضع في إطار سردي يبعده للماضي ويربطه بالإطار التاريخي، وتقديم الحكاية بشكل متقطع تتخللها وقفات وأغنيات وخطاب يعلِّق عليها، وكسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية، فالممثل الواحد يمكن أن يلعب دورعدة شخصيات، والشخصية الواحدة يؤديها ممثلون، وأدوارالرجال تؤديها النساء والعكس صحيح، أما بالنسبة للديكور فلا يقدّم صورة متكاملة إيهامية، وإنّما يتألف من مجموعة علامات مفككة تبتعد عن أي تصوير واقعي وتتطلب من المتفرّج أن يتعرف على المكان المصوّر وأن يحاكم ما يراه.[3]

إن تأثير مسرح بريشت في المسرح لم يقتصر على جهة معينة من العالم، بل انتشر في مسارح العالم كله، وعلى وجه الخصوص في الوطن العربي، وقد وجد المسرحيون السوريون في هذا النهج السبيل الأمثل " **لتعليم الناس وتوعيتهم، لخلق حالة من الوعي العام بين أفراد المجتمع ، من خلال طرحه للقضايا السياسية المعيشة، والتي يكون لها تأثيرها الواضح في حياة المجتمع والفرد والوطن والأمة، ومعالجة قضايا الطبقات الأوسع والشرائح الأكثر انتشارا في المجتمع**".[4] بغية

(1) – التطهير مصطلح يستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني (كاتارسيس)(Katharsis) والتي تعني التنقية والتنظيف، ويعتبر أرسطــو أول من طرح التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرّر من المشاعر الضارة وذلك في كتبه "فن الشعر" "علم البلاغة" و"السياسية".

(2) ـ فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 226.

(3) – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 140.

(4) – غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا 1967-1990. منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص276.

إيقاظ الوعي لدى الجمهور حتى يتخذ موقفا إيجابيا مما يعيشه ويصحو من الاستغراق في الوهم، والاستسلام لحالة **الإيهام**[1] المعهودة في المسرحيات التقليدية.

وفي هذا المسار تندرج مسرحية "**الملك هو الملك**"، والتي قدّم فيها ونوس تشريحا عميقا لبنية السلطة، مبينا كيف أنها تتكون من تضافر ثلاث قوى هي السلطة السياسية والسلطة الاقتصادية والسلطة الدينية مستلهما أراء بريشت من خلال جعل المتفرجين في حالة يقظة تامة ب:**كسر الإيهام**[2] عن طريق التغريب وإزالة ما يسمى بالحائط الرابع[3] واستخدام تقنية المسرح داخل المسرح.[4] ، وتحطيم كل ما يوحي بالإيهام بواقعية ما يحدث، حتى يظل المتفرج في حالة يقظة كاملة، ويشارك بعقله في القضية المطروحة أمامه.

وقد استخدم الكاتب في مسرحيته بعض وسائل التغريب منها:

– **فضح اللعبة المسرحية**: هي وسيلة من وسائل التغريب يصرّح فيها الكاتب للمتلقي أو الممثل للجمهور بأنَّ ما يشاهدونه أو ما سيشاهدونه ما هو إلا تمثيل ولعبة معدة مسبقا، وأنَّ ما يحدث ليس حقيقة، وإنما الهدف هو الاعتبار والاتِّعاظ .

ففي بداية مسرحية "الملك هو الملك" يُصرَّح بأن ما يُعرض على الجمهور هو عبارة عن لعبة يؤديها هؤلاء الممثلون، ليساعدوهم على فهم بعض ما يجري في الواقع.

"**عبيد**: (مناديا وسط الضوضاء) **هي لعبة!**

أبو عزة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب.

(يتناقل الشخوص كلمة اللعبة، بصورة فوضوية، وطبقات صوتية متنوعة، بعد قليل يدق عبيد الأرض بعصا يحملها، يصمت الجميع، وتسكن الحركة).

---

[1] – الإيهام في المسرح هو تأثير فني وعملية متكاملة تستند على الإيحاء بالحقيقي من خلال محاكـــاة الواقع، فهو عملية متعلقة بتصوير الواقع الذي يبثه العمل، وتشترط تعرُّف المتلقي على ما يراه من خلال المطابقة بين مرجع العمل الفني ومرجعه هو كمتلقي مما يسمح له بالتمثل.

[2] – كسر الإيهام هو رفض إخفاء وسائل المحاكاة وتحقيق الإيهام لدى المتفرج، ومن العوامل التي يتحقق بها في المسرح: استخدام عناصر مسرحية تعلن عن المسرحية مثل الأقنعة واللافتات المكتوبة، وإبراز التقنيات المسرحية بدلا من إخفائها كتبديل الأزياء أمام المشاهدين، ووجود مدير اللعبة على الخشبة مع الممثلين، إبراز الأعراف المسرحية منها وجود الشخصيات النمطية واستخدام تقنية المسرح داخل المسرح.

[3] – الحائط الرابع مفهوم من مفاهيم المسرح الكلاسيكي، يعني افتراض وجود حائط وهمي ممتد على طول خط الستارة الأمامية، ومن هذا الحائط المتمثل يشاهد المتفرج الأحداث المتمثلة على المسرح كما لو أنها نسخة أصلية من الحياة.

[4] – المسرح داخل المسرح أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين، وعن طبيعة العلاقة بينهما، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتوضعان ضمن مكانين وزمانين متباينين تبعا للحالة التي تعرضها المسرحية.

عبيد: الكل جاهز.

أصوات: (تتدافع دون تناسق) **نعم.**

الكل جاهز.

فلنبدأ". [1]

كما يذكرنا ونوس بأن المسرحية ما هي إلا لعبة، وذلك في فاصل(03) :

لافتة:**"نذكر بأنّــها لعبة .. ولنتراهن على النتيجة.**

(كما في البداية يظهر عرقوب والسياف وكأنهما بهلوان يلعبان .. في طرف قصي يقف عبيد وزاهد).

السياف: في الحيطة اللازمة، ومن الحيطة أن نذكِّر.

عرقوب: كيلا لا يغفل المرء، ويسرح الفكر، نتوقف لحظة ونذكِّر.

السياف: المملكة خيالية.

عرقوب: والحكاية وهمية. ونحن نحلم.

السياف: والأحلام كلها فردية.

عرقوب: (قافزا) **وهْم، وخيالات، وحلم.**

عبيد: ما من ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعا.

زاهد: ما من ملك يعير أو يؤجر تاجه ولو مزاحا.

عرقوب: نحن نلعب.

السياف: واللعبة تمضي حتى الآن ببراءة [2]

إن التأكيد على أن هذا العمل ما هو إلا لعبة مسرحية يقودها زاهد وعبيد، يدل على أن الكاتب يهدف إلى تحقيق التواصل مع المشاهد عن طريق كسر الإيهام، ففي مدخل المسرحية يقول سعد الله ونوس:**"يمكن أن يبدأ العرض، وعبيد يقرأ الملاحظات المسرحية (يدخل الشخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك ...) ويرافق القراءة دخول الممثلين، وذلك تأكيدا أن عبيدا وزاهدا هما اللذان يقودان اللعبة"** [3]، فدخول الممثلين وهم يمارسون اللــعب على طريقة لاعبي السيرك يزيد إقناع المشاهد أنه أمام لعبة مسرحية، لا عمل درامي تقليدي، يقوم على فكرة

---

(1)– سعد اله ونوس. الملك هو الملك. ص 5– 6.

(2) – المصدر نفسه . ص 61.

(3) – نفسه. ص 05.

الإيهام الذي يوحي بواقعية الحدث المعروض، وهم بذلــك يمنعــون المتفــرج من الاستــغراق في المَشَاهد.

– استخدام اللافتة:

اللافتة من الوسائل التغريبية التي استخدمها بريشت في مسرحه، فهو يكسر بها الوهم المسرحي، ويوقظ ملكة المحاكمة لدى المتلقي، لأن اللافتة غالبا ما تكون توضيحا وتحمل فكرة عما سيحدث بإيجاز، تدعو المتفرج إلى التفكير والمناقشة. [1]

وقد لجأ "**سعد الله ونوس**" إلى هذه التقنية في مسرحيته "الملك هو الملك" كي تكون شارحة لمضمون المسرحية عن طريق إثارة ذهن المتفرج، فالمسرحية كلُّها من المدخل إلى المشهد الخامس تبدأ مشاهدها وفواصلها بلافتات تختصر مضمون الحدث أو الحوار الذي يجري بين الشخصيات، ففي المشهد الثالث لافتة:"**الملك يعطي سريره ورداءه للمواطن أبي عزة**"[2] وفي المشهد الرابع: "**المواطن أبو عزة يستيقظ ملكا**"[3] وفي المشهد الرابع-2- "**المواطن أبو عزة يختفي قطعة قطعة**"[4] وهكذا في كل المشاهد والفواصل.

ب– العبث في مسرحية الملك هو الملك :

العبث نوع من أنواع الكتابة المسرحية ظهر ما بين الحربين العالميتين، ثُمَّ تبلور كتوجه بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، يقوم بتصوير اللامعقول وتجسيده على الخشبة بطريقة مختلفة، وتعتبر مسرحية "**المغنية الصلعاء**" التي أنتجها الروماني يوجين يونسكو سنة 1950م أوَّل مسرحية عبثية، بعدها مسرحية "**في انتظار غودو**" سنة 1953 للإيرلندي صمويل بكيت.

يقوم مسرح العبث على عدم التقيُّد بالقواعد وكسر الأعراف المسرحية، وعــدم المطابقــة مع الواقع في المكان والزمان، وفي بناء الشخصيــة التي لا تشبــه إنسانا محدّدا من الواقــع، كما أن شخصيات هذا المسرح لا تعي أنها تعيش العبث، من خلال تغييب دور الإنسان في مجرى التاريخ[5]

---

[1]– ينظر، غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا. ص 283.

[2]– سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 56.

[3]– المصدر نفسه. ص 63.

[4]– نفسه. ص 67.

[5]– ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 305.

ويظهر العبث في مسرحية "الملك هو الملك" في سلوك الشخصيات، بل في الشخصيات نفسها إذ نجد بعضًا منها يجسد ما تتطلبه اللعبة، وهذا ما نجده في مدخل المسرحية "**أما شهبندر التجار والشيخ فيقفان في زاوية بعيدة وهما يعبثان ببعض الدمى المعلقة بخيوط**"[1] أما بقية الشخصيات فتبدو فنتازية في موقف واقعي، تعيش في أحداث كلها سخرية وعبث، فالملك يتخلى طواعية عن ملكه وأبو عزة المخبول يصبح ملكا، وبذلك يستسلم كل إلى وضعه الجديد، الملك يصبح مخبولا، والمخبول يصبح ملكا، هذا هو جوهر العبث أن يعم الجنون كلّ مكان في بيت أبي عزة وفي قصر الملك.

[1]- سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 05.

ثانيا: بنية الشخصية في مسرحية الملك هو الملك

1- الشخصية في المسرح:

تعد الشخصيات في الأدب المسرحي الأداة التي تؤدي الأحداث الدرامية، لذا كانت محط اهتمام الكثير من الدراسات، باعتبارها الملموس الحي الذي يراه المشاهد أو القارئ، ويتابع من خلاله السلوك والانفعالات والحوارات، وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، فهي أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهدين، ومن ثم فهي عنصر فعال، تتجسد ملامحها من خلال الأوصاف التي يسميها بها المؤلف، وعليه فالشخصية هي وظيفة إيديولوجية وبنيوية، وبناء سيكولوجي، سوسيولوجي، فيزيولوجي، تمثل مواقف خاصة بالمكانة والطبقة الاجتماعية.

وتتم دراسة شخصيات العمل الدرامي بـ"**رسم خصائصها ومميزاتها الجنسية النوعية (sex) ونفسيتها ووضعها الاجتماعي وتكوينها الجسمي**".[1]

وبناء على ذلك فإن للشخصية ثلاثة أبعاد رئيسية تضع لها خصوصيتها الدرامية وهي:

أ-البعد المادي: وهو يهتم بالتركيب الفيزيولوجي للشخصية، ويمكن تمثيل ذلك في مجموعة من النقاط مثل الجنس (ذكر أو أنثى)، السن، الطول، الوزن، المظهر العام...إلخ، وقد يميل الكاتب أحيانا إلى رسم تفاصيل دقيقة ومطولة للمظهر العام للشخصية خاصة في حالة تحويل العمل الدرامي من مقروء إلى مرئي على الخشبة.

ب- البعد الاجتماعي: وفيه يكون الوصف الاجتماعي للشخصية، مثل وضعها الطبقي، درجة التعليم، المهنة، العلاقات الاجتماعية ...، فكل هذه العوامل ترسم الوجه العام للشخصية، ويكون لها التأثير الكبير في السلوك والأفعال.

ج-البعد النفسي: وهو أحد الأبعاد الرئيسية في رسم تفاصيل الشخصية الدقيقة من حيث تفاعلها مع المجتمع والأفراد المحيطين بها، ردود أفعالها، طريقة نطقها للكلمات وإيقاعها، رغباتها، دوافعها للأحداث المحيطة بها...

ولا شك أن سلوك الشخصية، وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمتها وتكوينها النفسي أو الخُلُقي أو الفكري، أو غير ذلك من جوانب النفس الإنسانية، كما يمكن إبراز بعض ملامح الشخصية وتبيين ما فيها

[1]- إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار الشعب ، القاهرة ، مصر، 1970، ص 102.

من تناقض من خلال الشخصيات الأخرى عنها وسلوكها نحوها، وحتى سلوكيات الشخصية نفسها، والصراع بينها وبين الشخصيات وصراع الشخصية مع ذاتها[1]، لأن المتلقي يحس بحسها ويشعر بمشاعرها، كما يقاسمها معاناتها، ويشاركها فرحتها، ينحاز إليها أحيانا أثناء الصراع فيحدث تجانس بينه وبين ما يراه من سلوكيات تعكس نفسيته.

والشخصية المسرحية على رأي صالح لمباركية[2] "**هي أبرز السمات الفنية في المسرح، لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب وتقوم بتجسيدها وبلورتها**"[3]، فهي بنية معقدة الإشارات تتضمن مدلولات مختلفة سواء كانت هذه الإشارات لغوية، أو خارجة عن نطاق اللغة كتعبير الوجه أو الحركات أو اللباس ... منتظمة في هيكل مركب فرضه النص الدرامي، فمجال حرية الممثل أثناء الأداء المسرحي مقيد، وعليه أن ينسجم مع الأصوات المنبعثة من المؤثرات المختلفة حتى لا يدخل في اضطراب مع الصوت السائد، مع ضرورة تكييف طاقاته قدر الإمكان ليجلب الانتباه، ويحقق تركيز المتلقي وإقامة التواصل الفعال بينه وبين المتفرّج .

للكاتب دور كبير في إنجاح العمل المسرحي، إذ يتطلب منه أن يكون على دراية تامة بالشخصيات الموظفة، فكلما عرفها جيدا سهلت مهمته، كما يجب عليه أن يراعي الوقت المحدد الذي يستغرقه فعل الشخصية "**لأن الفعل المسرحي فعل مكثف يتطلب زمنا أقصر من ذات الفعل في الحياة**".[4]

ولما كان الحوار هو الذي يصنع الشخصية،وأن سماتها وملامحـــها تتكون في ذهن القـــارئ أو المتفرج من لحظة ظهورها في النص الدرامي، فإن تشكلها يكون بثلاث مراحل هي:

-**المرحلة الأولى:** تظهر ملامحها من خلال الأوصاف التي يسميها بها الكاتب.

-**المرحلة الثانية:** ما يضيفه لها الممثل عند تقمصها.

-**المرحلة الثالثة:** عندما تكون في العرض وتتشكل في ذهن القارئ والمتفرج.

---

(1)- ينظر ، عبد القادر القط . فن المسرحية. 17.

(2)- صالح لمباركية من مواليد سنة 1948بولاية باتنة،متحصّل على شهادة دكتوراه دولة في الأدب العربي،شغل عدّة وظائف إدارية منها:مدير المسرح الجهوي بباتنة(86 -90)،مدير المعهد الوطني العالي للفنون الدرامية(98- 2001)،كماشغل منصب نائب العميد المكلف بالدراسات العليا والعلاقات الخارجية بكلية الآداب و العلوم الإنسانية بجامعة باتنة. من أهم أعماله مسرحيات :الفلقة ، النار و النور ، الشروق. إضافة إلى عدّة كتب نذكر منها: المسرح في الجزائر، الآداب الأجنبية دراسة أكاديمية ، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج.

(3)- صالح لمباركية. المسرح في الجزائر. دراسة موضوعاتية فنية. ج2. دار الهدى. عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005، ص 144.

(4)- عبد الوهاب شكري. النص المسرحي. ص 66.

وعليه فالشخصية كائن عضوي ينبض بالحياة، يمنحه المؤلف تنظيما داخليا عبر لغته، حتى تتحقق لهذه الشخصية منظومة من العلامات تشغل أجهزتها النفسية والجسمية، وهذه العلامة هي التي ترسم سلوكها وطريقة تفكيرها فيما بعد، وعادة ما تكون الشخصية امتدادا واقعيا للحياة خارج النص "**وقد تكون الشخصية من التاريخ، يحمِّلها المؤلف تفاصيلها التاريخية، أو لا يحمِّلها، تاركا اسمها يستدعي ملامحها من المخزون الثقافي، والمعرفي لدى المتلقي**"[(1)]، كما هو الحال في شخصيات مسرحية "الملك هو الملك".

وقد مالت الكثير من الدراسات إلى تحليل الشخصية من حيث نموها في الفعل المسرحي، على اعتبار أن الحوار وتطور الأحداث كفيلان بصنع الشخصية أو تغير ملامحها "**فقد تكون الشخصية نمطا يفتقر إلى ما هو خاص وفردي، وتتمتع بصفات وملامح محددة، لا تتغير مهما طرأ على الحدث الدرامي من تطورات أو تغيرات**"[(2)]، وهذا النمط يسمى بـــ: الشخصيات الثابتة أو الجاهزة، وهي الشخصية التي تبقى بالملامح نفسها لا تتبدل ولا تتغير، أما إذا تميزت الشخصية بالنمو، إذ تتكشَّف شيئا فشيئا وتتطور مع الموقف تطورا تدريجيا، حيث لا يتم تكوينها إلا بتمام المسرحية، وتلك هي الشخصيات النامية.

ومهما اختلفت الشخصيات، إلا أنها تبقى مشتركة في كونها بناءً متخيلا في إطار لغوي، فهي "**أحد العناصر البنائية في النص الدرامي، تتجلى وظيفتها في ترجمة خطاب المؤلف الدرامي، عبر أدوارها الوظيفية**".[(3)]

ويتحرك فعل الشخصية في فضاءين متلازمين هما:

- الفضاء الدرامي الذي أنشأه الكاتب وتخيله.

- فضاء المتلقي، كما يجسدها في خياله، ويشترك في هذا الفضاء القارئ، الممثل، المخرج ...، وتبقى الصورة النهائية للشخصية لا تتشكل إلا في نهاية الفعل أو الحدث الدرامي، وينهي القارئ رسم ملامحها وتكوينها بانتهاء عواطفها وأفعالها وأقوالها.

وعموما فإن الشخصية المسرحية تبقى كائنا يتسم بالمرونة ويقبل التطور طبقا للتفسيرات المختلفة التي تمنحها له ثنائية المكان والزمان؛ هذه الثنائية التي تعمل على فتح الآفاق أمام الشخصية

(1)- رضا غالب. الممثل والدور المسرحي. أكاديمية الفنون (مسرح)، القاهرة، مصر، 2006، ص 49.

(2)- المرجع نفسه. ص 50.

(3)- نفسه. ص 52.

وجوانبها المختلفة. "**وبذلك تحقق الشخصية لنفسها ماهيات متعددة على مرّ العصور، بعد أن أوجدها المؤلف الدرامي، وتنبع هذه الماهيات من الجدل القائم بينهما وبين المتلقي (قارئ، متفرج، ممثل، مخرج)**"[1]، إذ لا تبقى الشخصية حبيسة مقتضيات العالم الدرامي فقط، بل تخضع لمقتضيات المتلقي وعصره أثناء القراءة أو العرض، لأن "**المسرحيات التي تتولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر**".[2]

إنَّ كل شخصية ينقلها الكاتب تشتمل في صميمها على بذور نموها المستقبلي، مادام لها مدى واسع من المزاج الإنساني وتراكيبها اللامحدودة، ومن أبرزها الشخصية البطلة والتي تدور حولها معظم الأحداث، فالبطل هو المحرك الأساس لأحداث المسرحية، حيث يعكس لموضوعها، وهذا لا يعني تهميش الشخصيات الأخرى، فهي عوامل تساعد على إنجاز الحدث وفق وتيرة متكاملة بُني بها الهيكل العام للمسرحية، رغم اختلاف درجات المساهمة في الفعل.

والجدير بالذكر أن البطل في المسرحية تطور بتطور المجتمع الإنساني وتطور علاقاته وأوضاع الفرد فيه، فكان عند الإغريق ملكا أو قائدا أو أميرا، عندما كان الملوك والقواد وحدهم مَن يسيطرون على أمور الدولة، وغالبا ما كان الصراع يدور بين البطل المتسم بالنبل والمكانة العالية، وبين قوى خارجية أو كائنات غير بشرية، فيدور الصراع بين الخير والشر، قصد جلب إعجاب المشاهد وتعاطفه.

أما في العصر الحديث فقد تغيرت طبيعة العمل المسرحي بظهور طبقات لها شأن في المجتمع كالعمال والفلاحين والمثقفين ... فاكتسب الإنسان العادي صفة التأثير في محيطه وفق ما يعيشه من مشكلات نفسية وفكرية واجتماعية صارت محور الصراع في مسرحيات ذات مستوى فني عال.[3]

2-أبعاد شخصيات مسرحية الملك هو الملك:

إن النص المسرحي "**الملك هو الملك**"، يحمل دلالات مختلفة اقتصادية واجتماعية، وسياسية بالدرجة الأولى، لأن هدفه تغيير واقع مرير تعيشه بعض الشعوب المغلوبة على أمرها، مجسدا أفكار وإيديولوجية سعد الله ونوس في رؤيته لعالمه، من خلال عودته إلى التاريخ لتصوير معاناة مجتمعه،

[1]- المرجع السابق . ص 53.

[2]- عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. 276.

[3]- ينظر، عبد القادر القط. فن المسرحية. ص 21 - 22.

على اعتبار أن المجتمع يحمل وصفات فكرية مفتوحة على الاحتمالات تستمد شرعيتها من التاريخ عبر التأويل وإعادة ترتيب الحوادث، ومن المستقبل الذي يعتبر حقيقة حتمية تكشف عنها الصيرورة الحاضرة.

ولأن أيّة جماعة مسيطرة تحاول تجسيد تاريخها وحاضرها عبر مجموعة من الرموز تجند التاريخ والمستقبل لتمتلك كل شيء، ومن ثم فإن عملية قراءة الرموز الفنية في المجتمع والتاريخ وفق وجهة نظر البنيوية التكوينية تفرض شكلا هيكليا لهذه الرموز يكشف عن العلاقة بين البنى التحتية والفوقية، التي تكون الإيديولوجيا أكبر رموزها، وهكذا فإن النافذة المعرفية التي تؤهلنا لدخول عوالم شخصيات مسرحية "الملك هو الملك" هي رحلة الوعي الإيديولوجي المرتب للأحداث والرموز، والكاشف للأزمات والحلول في المجتمع فيما يعرف عند "**جولدمان**" بالوعي القائم والوعي الممكن باعتباره همزة الوصل بين الأدب والجماعة المعبّر عنها، لأنّه تعبيـــر عن الوصـــول إلى مستوى متقدم من الانسجام للميولات الخاصة لوعي جماعة أو أخرى، "**هذا الوعي ينبغي النظر إليه على أنه حقيقة دينامية موجهة نحو تحقيق حالة الـــتوازن لتلك الجماعة، وهـــو يميز في العمق السوسيولوجيا الماركسية من مجموع الاتجاهات السوسيولوجية الأخرى**".[1]

ويمكننا تتبع رؤية الكاتب لمجتمعه من خلال شخصياته التي استمدها من إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة" لجلد الواقع الذي تحياه الكثير من الشعوب، والذي يسوده القمع والنهب للثروات العامة، كاشفا عن أفكاره – ولو بطريقة غير مباشرة – التي بها يتم تحقيق مجتمع العدل والمساواة.

وقد ظلت شخصيات مسرحية "**الملك هو الملك**" رهينة الحكاية التاريخية والحدث المسرحي، فلم تكن غنية في ذاتها، لكنها غنية بالأفكار التي تؤديها، وقد انقسمت إلى مجموعتين هما الملك وحاشيته من جهة وزاهد وعبيد من جهة أخرى وكل منهما يدلي بأفكاره. وهذه الشخصيات هي:

أ– الملك :

يبدو الملك في هذه المسرحية لاهيا عن قضايا شعبه متفرّغا لملاهيه، وهو شخصية نرجسية، يصرح لوزيره في أكثر من موضع بعبارات مثل: "**كم عرفت هذه البلاد ملكا مثلي؟**"[2]، "**كثيرا**

[1]– نور الدين صدار. "مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراء ات النقدية المعاصرة". ص 102.

[2]– سعد الله ونوس.الملك هو الملك . ص 16.

ما أشعر أن هذه البلاد لا تستحقني "[1]، كما يبدو إنسانا ضجرا تسيطرعليه حالة من السأم، وتكون تسليته الوحيدة في العبث بالبلاد والنّاس بدل مساعدتهم، ويظهر ذلك في قوله:" **ما أحتاجه هو سخرية أعنف وأخبث، أريد أن أعابث البلاد والنّاس**"[2]، حيث تبدو حالته النفسية واضحة من خلال حلمه بلعبة خطيرة ومسلية في نفس الوقت، تزيل عنه حالة الملل والضجر، وكأنه يريد التأكيد لمن حوله ولعامة الناس أن العرش لم يخلق إلا من أجل أن يجلس عليه هو دون غيره.

وللملك أيضا بعد تنكره شخصية "**الحاج مصطفى**"، إذ تتغيّر طباعه، ويصبح في حلّة ذلك المواطن العادي، وكلّه شغف بأن يتلذذ بلعبته، فنجده في حواره مع وزيره الذي يود أن يبقى وزيرا إلى جانب الملك الجديد فيقول له: " **لا، ذلك يفقد الفكاهة طعمها، ستبقى أنت حيث أكون، أف.. ألا تستطيع أن تتخلى نهارا واحدا عن الوزارة؟ ولمن تتخلى! فعلا أنت مضحك**"[3]، لكنّه ما لبث أن تحول إلى شخص قلق وهو يرى عرشه يفلت منه بعد أن أنكره الجميع حتى زوجته وخادمه الوفي ميمون، فيقرّر أن يكسر كل المرايا، ويذبح الجميع، كل الذين شاهدوا اللعبة واشتركوا فيها[4] لكنْ هيهات أن يتحقق له ذلك، فالملك الجديد أحكم القبضة جيدا، وتحول الملك الأصلي إلى ذلك النديم في القصر، وكله محاولات لاسترجاع عرشه "**هي لعبة، لابد أنها لعبة؟ أنا هو، أو هو أنا .. مرايا .. مرايا مهشمة ووجهي ألف ألف قطعة. من يلم وجهي؟ أين الوزير؟ أين الحراس؟ أين الجواري؟ أنا الملك .. كانت لعبة وأنا الملك،إنّي الملك. وأنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض**"[5].

وما يمكن أن يشار إليه أن شخصية الملك شخصية نامية تحمل الكثير من الأبعاد الاجتماعية والنفسية، ولاسيما بعد أن يسلِّم رداءه وصولجانه طواعية لأبي عزة، فهو ضحية لعبة أرادها هو، فسارت الأمور عكس ما يشتهي، ويمكن تحديد المفارقة في أن الملك أراد أن يتسلّى بالآخرين فأصبح مادة تسليتهم، وقد أدَّى فقدانه لعرشه إلى وصوله إلى حالة الجنون، وعليه فقد بدأ لعبته عابثا وانتهى مجنونا، خلافا لملك حكاية ألف ليلة وليلة.

[1]- المصدر السابق. ص 17.
[2]- المصدرنفسه. ص 18.
[3]- نفسه. ص 59-60.
[4]- ينظر، المصدر نفسه. ص 100.
[5]- نفسه. ص 108.

ب- الوزير:

يبدو الوزير في هذه المسرحية أنه يعي دوره جيِّدا، ففي البداية كان كلُّه ولاء وطاعة لملكه، يعمل جاهدا على إرضائه ؛من ذلك ما ورد في المشهد الأول:"**إنّ كلَّ الذين سبقوك يبدون ظلالا شاحبة، تتقلص أمام نورك الوهاج! أيُّ ملك استطاع أن يحفظ هذا العرش كل هذه المدة. أيُّ ملك أنعش هذه البلاد بعد طول اختناق، أيُّ ملك أمَّن هذا الاستقرار وحقق هذا الازدهار! أيُّ ملك كان مثلك ملكا!**" [1]، لكنَّه عندما فكَّر الملك في لعبته أبدى معارضته "**هذا ما كنت أتوقعه وأخشاه، أرجوك يا صاحب الرفعة أن تجد تسلية أخرى**"[2].

وللوزير أيضا بعد تنكُّرِه شخصية"**الحاج محمود**" إذ يعمل بكل ما أوتي على إقناع سيده بأنَّ ما يقوم به له عواقب وخيمة "**مولاي لا تزال هناك فرصة للعدول عن هذا التدبير، من واجبي أن أقول لك، إنك تندفع وراء نزوة لا تخلو من المزالق**"[3] ملمِّحا له بأنه لا يستطيع أن يكون دون رداء الوزارة "**ليعذرني سيدي. لا أستطيع أن أحتمل رخاوتي حين لا يكون ردائي على جسدي، فكيف إذا رأيت هذا الخادم يرتديه!**" [4]، فقد كان يحسُّ أنه خسر الوزارة حين خلع رداءه ومنحه للخادم "**عرقوب**" لإتمام اللعبة، وبالتالي فهو يحاول استعادتها من الملك الجديد، ونجح في ذلك بمكيدة محكمة التدبير، جعلت الوزير المزيف يتنازل عن الوزارة مقابل بعض النقود المزيفة.[5]

ت-الملكة :

شخصية ثابتة في مواقفها، لا يبدو منها غير الطاعة لزوجها، والغريب أنها لم تتعرَّف على الملك الجديد وراحت تعامله على أنه زوجها، وهذا ما ورد على لسان عرقوب عندما سئل عن الملكة من طرف محمود "**مولاتي الملكة بلحمها ودمها كانت تناغيه وتطعمه بيدها..وحين وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الأرض، وراحت تحتضن قدميه وتقبلهما مهلِّلة..أنت ملكي وسيدي، عذِّبني إذا شئت، افعل ما يحلو لك فأنت ملكي وسيدي**"[6]، وهنا

[1]- المصدر السابق. ص 16-17.
[2]- المصدرنفسه. ص 18.
[3]- نفسه. ص 58.
[4]- نفسه. ص 59.
[5]- ينظر ، المصدر نفسه. ص 108.
[6]- المصدر نفسه. ص 103.

تظهر حالة الاستلاب القصوى التي أرادها الكاتب، فالملكة التي كانت تغار من جارية زوجها "**ريحانة**" أصبحت تنحني إذلالا أمام هذا الذي ارتدى رداء زوجها، فلم تتعرف عليه، وهذا ما يؤكد رؤية سعد الله ونوس "أعطني رداءً وتاجا أعطك مَلِكا".

ث- أبو عزة :

تاجر مُني بالإفلاس وجُنَّ بعد المنافسة غير المتوازنة مع الشهبندر، ولكنه في جنونه ظل يمارس حياة التاجر، وأحلامه مرتبطة بالعودة إلى ماكان فيه من عز وجاه، وقد وردت تعريفات لهذه الشخصية على لسان زوجته "**عندي رجل قليل الهمة، عديم الحيلة، تكاثف عليه أولاد الحرام، وهم في هذه الأيام أكثرمن أولاد الحلال، فسرقواماله وأودوا بتجارته،حلَّ الإفلاس وبدأت تتراكم الديون والسندات ... زوجي غرق في الطاس والأوهام**"[(1)]، أمَّا أحلامه وطموحاته فقد وردت على لسانه في مونولوغ[(2)] طويل:"**أُصبح سلطان هذه البلاد، وأشُدُّ القبضة ولو يومين على العباد...أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض، طه الشيخ الخائن المخادع، أُجرِّسه على حمار بين العامة،ثم أشنقه بلفة العمامة، وشهنبدر التجار الكبير ومعه تجار الحرير الذين يسيطرون على الأسواق ويتحكمون بالتجارة والأرزاق أجلدهـــم حتى أشفي غليـــلي ثم أعدمهم بعد مصادرة الأملاك و المال، أما الخلاَّن الذين انفضُّوا عني إذ رأوا إفلاسي فسأرمي بهم في الزنانين عبرة للجاحدين ...**" [(3)].

وإذا تأملنا شخصية "**أبي عـــزة**"، وهي شخصية محورية نامية في هذا النص، نجده يتحول ولا يتطور، و حتى مظاهر جنونه تزول بسرعة فائقة ليتقمص دور الملك بإتقان،بعد ارتباك بسيط حدث في اليوم الأول عندما وجد نفسه على فراش الملك، وكل مظاهر الجاه تحيط به، معتبرا ما هو فيه مجرد حلم متمنيا ألا يزول "**لا تفر أيها الحلم**"[(4)]. وفي ظرف وجيز استفاق و راح يتقن اللعبة بإتقان، يتصرف كالملوك، بل أكثر فطنة وذكاء من الملك الأصلي متنكِّرا لماضيه، فقام بتفقد الوضع الأمني للمملكة من خلال استجواب دقيق لمقدم الأمن.

---

(1)- المصدر السابق. ص 09.

(2)- كلمة مونولوغ تعني كلام الشخص الواحد، وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيتين:Mono:واحد و Logos: الكلام، وهو شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضـــاربة، وتعبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرارها، ويظهر عادة في لحظات حرجة من الحدث فيلفت الانتباه إلى حيرة البطل ويكشف مكنون ذاته.

(3)- المصدر السابق. ص 08-09.

(4)- المصدر نفسه. ص 64.

ولأن المسرحية تحلّل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية،شعر الملك بأنه من الضروري التوحد مع السياف، بل مع بلطته[1] ليشعر بالقوة أكثر، "**بل يريد من السياف أن يستريح ليقوم هو بعمله، لأنه يقويه ويقوي مُلكه فهو يشعر بأهمية هذه الأجهزة وضرورتها**"[2] ويبدو كل ذلك في المشهد التالي:

"**الملك:** (يداعب الكتلة الحديدية، ويتحسَّس النصل بلذة شبه حسية).

هكذا أحب أن تظل في متناول يدي. أن أحسَّ ملمسها الصلب تحت أناملي، أريد أن يخترق حديدها الأصابع، ثم يسري في ذراعي عابرا جسدي حتى تجاويف القلب، أريد أن أتحد بالحديد، أن نصبح كتلة واحدة. ونصلا واحدا، هكذا ..ستظل أيها السياف إلى يميني البلطة تسند يدي وتنفذ في مسامي حتى يندغم واحدنا بالآخر. الملك والبلطة".[3]

ويزداد تنكر "**أبو عزة**" لماضيه أكثر عندما ينسى خصومه، خاصة الشيخ طه وشهبندر التجار ويتخذهما صديقين باعتبار وظيفتيهما من أسس استمرار الملك. [4]

والأغرب من كل هذا يظهر عندما تقف أمامه ابنته عزة وأمها كي تشرح له وضع زوجها السيئ وحالة البلاد، لكنه لا يتعرف عليهما ويحكم ضدهما، ويقف إلى جانب أولئك الذين أفقروه يوما ما.[5]

إن قطع أبي عزة لصلته بالماضي لم يكن مبرَّرا من الناحية الإنسانية، على اعتبار أن الشخصية مركب نفسي وفكري متراكم، وإلا كيف يقبل إنسان أن يحكم على نفسه بالتجريس وأن تكون ابنته جارية لدى الوزير؟ وهنا تبدو رؤية الكاتب في أن أبا عزة الحاكم قد مات نهائيا وولد منه إنسان آخر لا صلة له بماضيه.

وإذا قارنا شخصية أبي عزة بنظيرها أبي الحسن في حكاية النائم واليقظان، نجد الأول ذكيا أتقن اللعبة تمام الإتقان يتصرف وكأنه ملك متمرِّس، بينما الثاني فكان مغفــلا فعلا، وقد فشــل

---

(1) – البلطة: نوع من الفؤوس.

(2) – غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا. ص 242.

(3) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 86.

(4) – ينظر، المصدر نفسه. ص 76-77.

(5) – ينظر، المصدر نفسه. ص 98.

في الحكم بعد أن حقق له الخلفية هارون الرشيد حلمه، كما أنه لم يتمسك بالعرش كما كان الحال مع أبي عزة.

ج- أم عزة :

أم عزة هي صورة للأم التي تحاول أن تبحث عن مخرج لأزمة الأسرة، والمتمثلة في استهتار الأب وإغراقه في شرب الخمرة، وعدم اهتمامه بالمسؤوليات المادية، وتحلم بخروج زوجها من أزمته، وترى في مقابلة الملك حلما فيه بوادر لانفراج أزمتها "**نحن عائلة جرَّعوها السمَّ وأنزلوا بها الظلم ... يا ملك الزمان من كان مثلنا لا يستطيع إلا أن يبكي على حاله، ويشكو من زمانه، جئنا نطلب الإنصاف**".[1]

كما تبدو حريصة على نقل هموم الرعية للملك من خلال حوارها مع الملك المتخفي بثياب الحاج مصطفى "**سأقول يا ملك الزمان العيَّارون واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد. العدل نائم، وليس هناك من يفتش أو يحاسب، الغش رائج والتعدي سائد، لا سلامة، ولا كرامة، ولا شريعة ...**" [2]، وكطبيعة كل أم نجدها تحلم بزوج مناسب لابنتها " **ابنتي الوحيدة لن يطلبها رجل كريم ونحن في هذا المقام**"[3]، لكن الملك عندما قابلته "**أم عزة**" يردها خائبة، غير مصدقة ما سمعته منه، والمألوف من طرف حاشيته "**وما قاله الملك سمعناه من الإمام والقاضي والشهبندر..كأنهم لسان واحد، وعائلة واحدة**"[4]، وبذلك بدت رؤية سعد الله ونوس واضحة بأن هرم السلطة "**يرتكز على الاقتصاد والدين والأمن**"[5]، وكل شيء يصدر عن هذه الأقطاب كأنَّما صدر عنها جميعا.

د- عزة :

تمثل "**عزة**" في هذه المسرحية رمز الفتاة التي تتمنى تحسن أوضاعها العائلية، خاصة بعد افتقار والدها، وقد عبّرت عن ذلك الضجر في أكثر من موضع منه "**لا قدرة لي على الاحتمال أكثر. متى ينتهي الشقاء؟**"[6] لكن سرعان ما نما وتطور هذا الشعور وأصبحت تحلم بفارس أحلام

---

[1] - المصدر السابق. ص 92.

[2] - المصدرنفسه. ص 46.

[3] - نفسه. ص 09.

[4]- نفسه. ص 99.

[5] - غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا. ص 239.

[6] - المصدر السابق. ص 51.

يخلصها وأهل بلدها مما يعانوه من جور وظلم "**سيأتي من بلاد بعيدة، يدخل المدينة كالريح أو العاصفة ...نظرات عينيه ضربات خناجر براقة سيفزع الرجال من نظراتـــه ويهرولـــون إلى البيوت، تخلو الشوارع وتختبئ التفاهة .. وهو يخترق المدينة سيعطِّر هواءها الفاسد وينقِّي جوَّها المسموم بالجور والذل ... إني أنتظره. ولن أتعب من انتظاره**".[1]

وقد أراد الكاتب بهذه الشخصية أن تكون أداة لربط أحداث ومستويات المسرحية الثلاثة، من خلال إيوائها وعطفها على عبيد المتنكر في زي متسول أحدب، إلى أن نشأت علاقة حب بينهما، وأصبح الاثنان يتقاسمان الأفكار الثورية التغييرية، خاصة بعد أن اكتشفت أن حدبته مزيفة[2]، كما تبدو أنها أكثر ذكاء ووعيا من بقية شخصيات المستوى الأول والثاني، إذ أنها عندما رافقت أمها إلى القصر لتشكو حالها وحال البلاد التعيس، كادت أن تتعرف على والدها وخادمه عرقوب.[3]

خ- عرقوب:

هو خادم أبي عزة، انتهازي ماكر، مبتذل أخلاقـــيا وفكريا، استغل تردي الأحوال الاقتصادية لسيِّده وراح يسخر منه مستـــغلا ذلك للزواج بابنتـــه "عزة" التي لا تحبه، وهذا ما نجده في قولـــه :" **هذا معلمي وأنا خادمه دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومال، ثم لم أتركه بعد أن انقلب عليه الزمان، وضاع ملكه في خبر كان، منذ فترة طويلة لم يدفع لي أجرا، بل ولحس معظم ما ادخرته على سبيل الدَّين، طبعا كله مسجل في الدفتر...بقائي عنده يبدو محيرا، وأنْ يكون هو السيد وأنا الخادم يبدومضحكا، بعض الناس يقول إنـــي أكثـــر غبـــاء من سيدي ... أمَّا أنا فلست غبيا...القصة وما فيها أن الهوى تملَّكني،والرغبة في وصال ابنة سيدي عزة تلهب جسدي**".[4]

وحين يُسنِد له "الحاج مصطفى" و "الحاج محمود" دور الوزير مع سيده كي تكون اللعبة محبوكة يفشل في دوره،كما يبدو ضعيفا لا حيلة له أمام دهاء الوزير الأصلي " الحاج محمود" الذي انتزع منه رداء الوزارة دون عناء، وبالتالي خرج صفر اليدين وهو يقول:"**حتى النقود التي بعت بها**

[1] - المصدرالسابق. ص 10.

[2] - ينظر المصدر نفسه. ص 52.

[3] - ينظر المصدر نفسه. ص 92- 94 .

[4]- نفسه. ص 11- 12

الوزارة تبين أنها مزيفة، وضاعت التي حلمت بها زوجة، هي لعبة كنت فيها الشاهد والضحية، ولكن هل تعلمت شيئا ؟ أخشى أن يكون قد فات الأوان، لم أعرف كيف ألتصق بالذين مثلي، ولم أعرف كيف أصل إلى الذين فوقي، وأخشى أن يكون الأوان قد فات".[1]

وكأنَّ سعد الله ونوس يريد أن يقول أن التغيير لا يتم فيه الاتكال على مثل هذه الفئة من المجتمع، وعليه منح شخصيته هذه اسمَ "**عرقوب**" المعروف في أمثالنا العربية بالخلف بالوعود.

د- ميمون:

خادم للملك ضعيف،هَــمُّه الوحيد إرضاء سيده بخدماته،كما أنَّه يمثِّل درجة ذوبان الفرد أمام سلطة الرموز الموغلة في التنكر، ولعلَّ موقفه أثناء الحوار الذي دار بينه وبين الملك الأصلي المتنكر في زيِّ الحاج مصطفى، لخير دليل على ذلك، حيث لا يستطيــع التعــرف على ملــكه في الحوار الذي دار بينهما "**مصطفى: قل لي يا ميمون .. هل أمعنت النظر إلى وجه مولاك؟**

ميمون: وتسأل أسئلة أيُّها السيد! من يستطيع أن يمعن النظر إلى الشمس حين توهجها!

مصطفى : طيِّب .. ووجهي ! هل تأمَّلته ؟ تأمَّلْه جيِّدا يا ميمون.

ميمون : تأمَّلته أكثر مما يسمح به وقت المستعجل.

مصطفى: أحقا لم تعرفني !

ميمون: أيها السيِّد ...لا أذكر أني رأيت هذا الوجه من قبل".[2]

من خلال هذا الحوار يبدو واضحا أن ميمون لا يقوى حتى على النظر إلى وجه سيده، فكل احترامه وتبجيله وولائه ،كان لذلك الرداء وذلك الصولجان، وإلاَّ كيف نفسِّــر عدم تعرُّفِــه على ملكه عندما نزع رداءه ؛ رغم إعطائه فرصة النظر إلى وجهه، وتلك رؤية الكاتب " **أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا".**[3]

ذ-السياف ومقدم الأمن:

شخصيتان تنتميان إلى قصرالملك، همُّهما الوحيد تنفيذ الأوامر، فالأوَّل نجده يتلذذ بقطع رؤوس الآخرين معتبرا ذلك مهنة من خلال قوله:"**هذه المهنة تسكرني باللذة، أيّ نشوة حين**

(1) – المصدر السابق. ص 108.

(2) – المصدر نفسه. ص 72.

(3) – نفسه. ص 88.

أهوى بالبلطة ! أيّ نشوة حين يتدحرج الرأس ! أيّ نشـــوة حين تنبثـــق نوافير الدم ! أكثر من النشوة. هي رعشة حسِّية لا توصف".[1]

أما الثاني فيعمل على توفير الأمن اللازم لاستمرارية المملكة، والقضاء على أولئك المناوئين فنجده عندما يستدعيه الملك لتقديم التقرير عن الوضع الأمني يقول له:" **اطمئن يا مولاي، أعاهدك أن أصيدهم خلال فترة قصيرة".**[2]

وهما شخصيتان ثابتتان لا نلاحظ عليهما أيَّ تطور، ورغم ذلك لم يحظيا بثقة الملك أبي عزة، فالأول جرّده من بلطته والثاني قام بتصحيح الجهاز الذي يشرف عليه.

ر- الشيخ طه وشهبندر التجار :

يمثلان التحالف القائم بين الدين والقوى الاقتصادية المتحكمة في السوق، لذا فهما يمسكان بخيوط اللعبة، وبمعنى آخر هما من يحركا أمور السياسة والاقتصاد معا، والمقطع التالي يكشف دورهما:

"الشيخ طه والشهبندر: (معا) ونحن ... من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط.

الشيخ طه: خيط يمسك العامة.

الشهبندر: وخيط يمسك أسباب الزرق والتجارة.

الشيخ طه والشهبندر: وخيط يمسك القصر والسياسة، نحن نمسك الخيوط من المحراب ومن السوق، وسنظل نمسك الخيوط".[3]

وبعبارة أخرى فالأول يقوم بالدعاية للملك وسياسته في خطبه ومواعظه بالمساجد وأي مكان حلَّ فيه، أما الثاني فيعمل على سلب الناس ومصادرة ما يملكون حتى تُملأ الخزائن.

ز- زاهد وعبيد:

من عامة الشعب يعملان للثورة (التغييـــر) وهما مطلوبان من رجال الأمن، فالأول يتنـــكَّر في زي حمال، والثاني يتنكَّر في صورة متسول يحب "عزة" التي تأويه وتكتشف أن حدبته مصطنعة وأنه رجل متخف، والحوار التالي بينهما يكشف وظيفتهما في التعبير عن الثورة وأفكارها وطرق تحقيقها " **زاهد: استطعنا أن ندبِّر مكانا مستوارا، يمكن أن نلتقي فيه جميعا بصورة دورية.**

---

[1] - المصدر السابق. ص 11.

[2] - المصدرنفسه. ص 83.

[3] - نفسه. ص 12- 13.

عبيد: خبر طيِّب صارت الحاجة ملحة لتنظيم لقاءاتنا، هل استطعت أن تمر على الجميع ؟
زاهد: تقريبا". [1]

وإذا رجعنا إلى حكاية "النائم واليقظان" نجد أنهما شخصيتان جديدتان أضيفتا إلى الحكاية الأصلية، وهما قائدا اللعبة، يرويان جانبا من الأحداث، إضافة لكونهما يَعرضان وجهة نظر الكاتب سعد الله ونوس، فأحلامهما تتضح من السياق العام للأحداث، يقول زاهد :" **أما أحلامنا، فخير لنا أن ندرز شفاهنا عليها، ولا نبوح بها الآن**". [2]

ويكشف الحوار بينهما عن شخصية أخرى بنفس أفكارهما وهي "**عبد الله**" الذي يتولى نسخ الرسائل، وعلى الرغم من أنَّ هذه الشخصيات الثلاث وجدت في زمن الحكاية ومكانها، وأنها مربوطة بها، إلا أنها ظهرت وكأنها من عالم مختلف في وعيها السياسي في اتباع العمل السري وانتظار الساعة المناسبة.

"**زاهد:كان هناك إجماع على الرسالة، أخذها عبد الله كي يخط النسخ المطلوبة، وعشية يوم التتويج ستكون جاهزة.**
عبيد: والتوزيع !
زاهد: دبَّرنا أيضا مسألة توزيعها في معظم أحياء المدينة". [3]

وانطلاقا مما سبق نجد حالة الاستلاب تسيطر على معظم شخصيات المسرحية، فأم عزة لا تستطيع التعرُّف على زوجها ولا على خادمها، بينما تبدو ابنتها "**عزة**" أكثر وعيا إذ تكاد تتعرف عليهما، أما عرقوب الانتهازي فإنه يستلب نفسه بنفسه، فقد حاول أن يقفز فوق حقيقة الطبقية، أو أن يتحايل عليها فخسر كل شيء، وحتى في النهاية عندما يبيع رداء الوزارة بعمْلة زائفة، يعجز عن استنتاج أن الرداء هو الملك، وأن الرداء هو الوزير أيضا.

وفي الجهة المقابلة يمثل ميمون والسياف وفرقة الإنشاد، وحتى الملكة التي لا تظهر حالات استلاب كبيرة. ويجسد هذا الوضع أكثر الشيخ طه والشهنبدر عندما يعلنان بصفة قاطعة مؤكدة

[1] – المصدر السابق. ص 25.
[2] – المصدر نفسه. ص 13.
[3] – نفسه. ص 26.

" **لقد أصبح ملكا أكثر**"[1]، في حين يمثِّل أبو عزة قمة الاستلاب، فهو يتحول بين ليلة وضحاها إلى رجل يجهل نفسه وتاريخه وابنته وزوجته، بل ويتنكر لنفسه ويحكم على نفسه بالتجريس.

والجدول التالي يلخص كل ما سبق ذكره عن الشخصيات من حيث صفاتها، انتماؤها، نوعها، أبعادها وأثرها في النص.

الشخصية	الصفات	الانتماء	النوع	البعد	أثرها في النص
الملك	الاستبداد،غيرمقدرللمسؤولية، لاه عن القضايا المصيرية، يجد في معاناة رعيته متنفسا لضجره ...	سياسة	نامية	نفسي اجتماعي	إلقاء الضوء على باقي أحداث المسرحية
الوزير (الحاج محمود)	الولاء والتبعية للملك، حريص على استمرارية منصبه ...	سياسية	نامية	نفسي	نقل الأفكار الفرعية من أجل تكامل الأحداث
أبوعزة (الملك)	حريص على دوام الحال، إذ أنه لما افتقر جُنّ، ولما صار ملكا شُفي، ونسي كل من هم حوله وحتى ماضيه، وكأنه ولد ملكا.	اقتصادية سياسية	محورية نامية	اجتماعي نفسي	المحرك الأول للأحداث . (شخصية فعالة)
أم عزة	حريصة على كسب لقمة العيش الشريفة رافضة واقع المملكة	اجتماعية	ثابتة	اجتماعي	تحقيق التكامل بين أحداث المسرحية في مستوياتها الثلاث
عزة	تتمنى تحسن أوضاع عائلتها اقتصاديا،كمانجدها تؤمن بأفكار التغيير في المملكة، من خلال إيوائها لعبيد رمز الثورة	اجتماعية	نامية	اجتماعي سياسي	تحقيق الترابط بين أحداث المستويين الثاني والثالث في النص.
عرقوب (الوزير)	خادم انتهازي، ماكر، عديم الذكاء والحيلة عندما يستلم الوزارة	اجتماعية سياسية	نامية	اجتماعي سياسي نفسي	مساعدة البطل في نقل أفكاره وتقديمها

[1] – المصدر السابق. ص 107.

الملكة	شخصية صامتة لا يظهر منها إلا الخضوع للملك حتى بعد تغيِّره	اجتماعية	ثابتـــة (صامتة)	اجتماعي	تعزيز موقـــف التنكر السائد في المسرحيـــة
ميمون	خادم، متفان في إرضاء ملكه، ذائـــب في رمـــوز القصـــــر.	اجتماعية	ثابتـــة	اجتماعي	له دور كبير في تبيين الحياة القاسية للعامة داخل القصور.
السياف ومقدم الأمن	يعملان على تنفيذ الأوامر دون هوادة، فالأول قاطع للرؤوس والثاني يعمل لتوفير الجو الأمني اللازم لاستمرار المُـــلك	عسكرية	ثابتـــة	فيزيولوجي نفســـي	تحقـــيـــق التكامـــل بين مستويات النص الثلاث.
الشيخ طه	يمثل عنصر الدعـــاية للمـــلك من خلال خطبه	دينية سياسية	ثابتـــة	اجتماعي	نقل الأفكار الفرعية من أجل تكامل النص
الشهبندر	حريص على ملإ خزائن المملكة على حساب العامة.	اقتصادية سياسية	ثابتـــة	اجتماعي	تبيين الأفكار الفرعية من أجل تكامل النص
زاهد	من عامة الشعب، متنكر في زيٍّ حمال، يعمل لصالح الثورة (التغيير)	ثورية	ثابتـــة	اجتماعي فيزيولوجي	تبيين التناقضـــــات في مجتمعات اللاعدل
عبيد	من عامة الشعب، متنكر في زيٍّ رجل أحدب متسوّل، يعمل لصالح الثورة، يحب "عزة"	ثورية	ثابتـــة	اجتماعي فيزيولوجي نفسي	تبيين التناقضات فـــي مجتمعات الاستبداد، إضافة إلى الربط بين المستويين الثـــاني والثالث
عبد الله	من عامة الشعب، وظيفته كتابة الرسائل التحريضية على الثورة.	إعلامية ثورية	ثابتـــة	اجتماعي	مساعدة زاهد وعبيد على القيام بدورهمـــا الثوري

ثالثا: بنية الحوار في مسرحية الملك هو الملك

1- بنية الحوار في الخطاب المسرحي :

الحوار شكل من أشكال التواصل، يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر "**وكلمة Dialogue منحوتة من اليونانية dia وتعني اثنين و logos التي تعني الكلام**".[1]

والحوار من صنوف الخطاب في المسرح يشبه المحادثة[2] في الحياة اليومية العادية، لكنه يختلف عنهما جوهريا، فهو "**مُرَكَّز مُنتقى مُهذَّب، وله غاية محددة**"[3] مهمته الحقيقة إبلاغية إذ يوصل المعلومات إلى المتلقي عن طريق الشخصيات، وهو لا يعني النقاش، لأن هذا الأخير محوره خلاف في الرأي وغايته إقناع أحد الطرفين بالحجة والدليل القاطع، في حين نجد الحوار المسرحي "**صراع بين قوتين إنسانيتين، وغايته غلبة قوة اجتماعية وإنسانية على أخرى**"[4]، لا يجوز فيه التوقفات والمقاطعات التي تكون في الحديث العادي، إذ يجري على نسق محكم من التنظيم، فالشخصيات لا تقاطع بعضها البعض؛ فكل واحد منهم ينتظر دوره حتى ينهي الطرف الآخر كلامه، دون العودة إلى النقاط التي تم الكلام فيها، إلا لمـّا يتعلق ببناء الحبكة، فهو ينمو ويتوالد بسرعة دون توقف حتى يستوفي الكاتب كل عناصر التأليف المسرحي خاصة المدة الزمنية القصيرة المتاحة له.

وإذا تخلل الحوار فترات من الصمت[5] كانت هذه الفترات جزءا من الكلام، لأن الصمت في المسرح جزء من الكلام "**فهو يمهد لجملة أو يترك لها زمنا حتى تترك أثرها عند المتلقي**"[6].

وإذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال الأحداث التي تحركها الشخصيات، فإن هذا النمو لا يتحقق إلا بواسطة الحوار الذي هو وسيلة هذا التفاعل والأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية، لذا يعد وسيلة المؤلف في بناء حبكة النص وعرض

(1) – ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 175.

(2) – المحادثة هي الكلام العادي البسيط غير المنظم، مشتت الأفكار، لا يهتم بأي هدف ولا يعير وحدة النغم أهمية.

(3) – فرحان بلبل. النص المسرحي، الكلمة والفعل، دراسة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 107.

(4) – المرجع نفسه. ص 107.

(5) – الصمت في المسرح هو غياب الكلام، وكل ما هو مسموع من موسيقى وضجيج ومؤثرات سمعية، وله دلالته كالكلام، وظهر هذا الاتجاه مع حركة التجديد في الكتابة والإخراج منذ نهاية القرن التاسع عشر، وعُرِف باسم مسرح الصمت أو مسرح ما لا يقال.

(6) – المرجع السابق. ص 108.

أفكاره، مما يجعله ظاهريا العلامة البارزة في بناء النص، حتى يجعل المتلقي (القارئ أو المتفرج) يحس بأن ما يشاهده جزء من حياته الواقعية على اعتبار أن الحوار المسرحي يوحي بالواقع. [1]

والحوار هو الوسيلة المثلى للاتصال بين الممثلين والمتلقي، عن طريق كلمات ومقاطع من نسج الكاتب يجسد من خلالها أفكاره وآراءه، ولا يكون له ذلك إلا بحسن اختيار مضامين العبارات التي تؤديها الشخصيات ومسايرتها للحركات والإيماءات[2] الصادرة منها حتى يتحقق الهدف من النص، ويبتعد عن الكلام العادي السائد بين الناس والمملوء بالزيادات وغيرها " **وقد تتعلثم الشخصية المسرحية أو تتردد في حديثها أو تنسى بعض ما كانت تهم بقوله، أو تخرج عن جادة الموضوع، ولكن ذلك لا يكون مقصودا لبيان طبيعة خاصة في شخصية أو المواقف، لا تصويرا للحوار المسرحي كما يحدث في واقع الحياة على اختلاف الشخصيات والمواقف**". [3]

وبهذا يكون الحوار هو العلامة البارزة التي تميز المسرحية عن بقية الفنون الأدبية كونه فن درامي يعتمد الانتقاء والدراسة وله هدف محدد يعمل على وحدة النغم[4] يكشف به الكاتب عن الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلية، فيطورها ويدفع بها إلى النمو.

2- خصائص الحوار المسرحي :

تُمَثَّل المسرحية في حيز زمني ضيق، وفي مناظرمحددة متخِّذة قالب الحوار الذي يجب على الكاتب فيه الدرس والتأمل الطويل، حتى يتمكن مما يتطلبه من تركيز شديد وكلمات موجزة دقيقة لا تفصح عن المعنى كليا، بل توحي به إيحاء يكون مساعدا على تحقيق الانفعال وإثارة العواطف في المتلقين، لأن المبدع المسرحي لا يتجه إلى العقل، وإنما هدفه العاطفة التي يريد أن يثيرها في جمهوره، حتى يستولي على مشاعرهم وإثارة الاهتمام لديهم.

ولكي يتحقق للحوار جميع وظائفه كان لزاما أن يتوافر على الخصائص التالية:

---

(1) – ينظر، عبد القادر القط. فن المسرحية. ص 27.

(2) – الإيماء هو فن التمثيل الصامت، وتستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة (وضعية الجسد وحركة أطرافه وتعابير الوجه) بعيدا عن الكلام، وأيضا للدلالة على نوع من العروض (التمثيليات الايمائية) يستند إلى هذا الشكل من الأداء.

(3) – المرجع السابق. ص 27.

(4) – المقصود بوحدة النغم ذلك الجو المسرحي القائم على الإيقاع سواء أكان مأساة أم ملهاة .

أ- التركيز والإيجاز :

يحدَّد العمل المسرحي بمكان وزمان معينين، فهو عمل مقيد تحكمه الضرورة الفنية لارتباطه المباشر بالمتلقي، ولارتباطه بالأداء والإشارات التي تفصح عن الطبائـــع، وبذلـــك كان الحـــوار في المسرح موجزا مركزا ،لأن الكاتب المسرحي مطالب بملأ ذلك الحيز الزماني الضيق، بغية التأثير في جمهوره، فعمله سريع، يقوم على اللمحة الدالة والإشارة الخفية والكلمة ذات القدرة اللفظية المشحونة[1]، "**وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيرا دائمـــا، فقـــد يطول الحوار فيبلـــغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة بأكملها، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين، والذي يحدد طول الحوار وقصره مواقف القصة نفسها**"[2]، وكمثال عن ذلك، الحوار الذي دار بين الملك والوزير :

"**الملك: أتخشى أن يطير العرش ومعه الوزارة ؟**

الوزير: أي خائن يجرؤ! ... بعيدة عن ذهني هذه الخواطر، إلا أن العامة كالضفادع لا تمل النقيق، أمَا لاحظت ..لم نلتق في جولاتنا السابقة إلا من يشكو أو يتظلَّم.وألسنة الجاحدين طويلة، أخشى إن أصاب مولاي شيء من رذاذها المسموم، أن يعتكر مزاجه أو يستقل الغضب في صدره. إن التقارير الأمنية تحمل إليك المدينة عارية إلى هذه القاعة،كل المجريات والاتجاهات والأفكار، فلماذا تعرِّض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ والوسخ.

الملك: لأن ذلك يرفه عني أحيانا ... عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دوراهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة، في حياهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها، واليوم ...هناك شيء آخر ...أنا أيضا لي ابتكاري.

أريد أن أعابث البلاد والناس، منذ أن التمعت الفكرة في ذهني بدأت الحيوية تدب في أوصالي. أيُّها الوزير .. أحضر لنا الثياب التنكرية.

الوزير: أهي حقا رغبة الملك السامية ؟

الملك: بل أمر ملكي لا يقبل جدلا ولا مماحكة .

الوزير: سأحضرها في الحال".[3]

[1] – ينظر، شوقي ضيف. في النقد الأدبي. دار المعارف، مصر، ط4، 1976، ص 239.

[2] – محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. ص 30.

[3] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 19– 20 .

ونجد هذا الإيجاز والطول في بعض مشاهد المسرحية حسب الموقف الذي تكون فيه الشخصية، وقد ورد في الصفحات التالية: 38، 39، 46، 59، 93، 97، 98.

ب– حيوية الحوار:

لابدَّ للحوار أن يتسم بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح ما يدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتنوع بما يتناسب مع طبيعة الموقف والشخصية، مما يخلق تحريكا لجو المسرحية.

"والحيوية في الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي، ومثلها في الحياة، فالحوار قبل كل شيء لغــة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكـــن أن تتحـــدَّث بها شخصيات بذاتها"[1]، فالحـــركة على خشبة المسرح حركة عضوية وذهنية في نفس الوقت، بينما نجدها في المسرحية المقروءة حركة ذهنية فقط، مايجعل القارئ يفتقد حيوية الحركة العضوية التي يقوم بها الممثلون، ويعوضها بحركة ذهنية تتجسد له من خلال الحوار المكتوب، وهذا يتطلب حيوية ذلك الحوار.

ت– مناسبة اللغة لموضوع المسرحية :

تختلف لغة المسرحية حسب الموضوع الذي تعالجه، فالمواضيع التاريخية يختلف أسلوب لغتها عن نظيرتها الواقعية ، ولغة المأساة ليست نفسها في الكوميديا، وكذلك إذا اختلف زمنها، بمعنى حوار المسرحية التي تدور أحداثها في عصر مضى كالجاهلي مثلا، يختلف عنه في مسرحية أحداثها من العصر الحديث.[2]

ث– مناسبة الحوار للشخصية:

يجب أن يتلاءم الحوارمع الشخصية فلغةالمثقف غيرلغةالأمي،ولغةالطبيب غير لغة الفلاح ...، وكذلك كان الشأن بين الملك فخر الدين المكين وخادمه ميمون:

"ميمون: (يهرع ملبيا الدقات) **طوع الإشارة أيُّها المُهاب.**

الملك: ميمون أحس توترا في أصابع يدي.

---

[1] – عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه، دراسة ونقد. دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط7، 1978، ص 248.

[2] – ينظر، فرحان بلبل. النص المسرحي الكلمة والفعل. ص 112.

ميمون: (يمسك اليد الممدودة بلهفة وانتشاء) **أذوب كي تسترخي الأصابع الوضاءة.**

الملك: يبدو أنّي سآوي إلى مخدعي مبكرا الليلة.

ميمون: نوما هنيئا وأحلاما كلها يمن وخير.

الملك: إذا سألت عني الملكة، أخبرها أنّي متعب، ولا أريد أن يقلقني أحد".[1]

فمن خلال هذا المقطع نجد أن اللغة تختلف بين الملك وخادمه، فلغة الملك كلُّها أوامر تنفذ في حينها مناسبة لمقامه، بينما في الطرف الثاني نجد ميمون يتكلم بلغة كلها إذعان وخضوع.

ج- أن يكون الحوار مساعدا للممثل على الإلقاء:

إن من أهم الشروط الواجب توفرها في الحوار أن يكون مساعدا للممثل أثناء الإلقاء، وذلك بالابتعاد عن الحروف التي لا تتوافق إذا تجاورت كالقاف والكاف والسين والشين مثلا.[2]

د- الواقعية :

إن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية، فهي تعتمد على الحوار المكثف المختصر، للتعبير عما يجري في الحياة، "**والواقعية في المسرح لا تعني الواقعية اللفظية، أي أن يدور الحوار بين الشخصيات باللهجة الدارجة، وإنما تعني نقل الأصوات التي تجري بالواقع بشكل مكثَّف ومُركَّز، يعبِّر عنه بلغة تستوعب هذا الواقع، ضمن لغة حوارية خاصة تختلف عن لغة الحياة العادية**"[3]، حيث يكون الكاتب المسرحي مجبرا على الاقتصاد في استخدام الكلام، والابتعاد عن الحشو من الألفاظ المستخدمة في حياة الناس لأن عمله مقيد بزمن محدد.

3- وظائف الحوار في مسرحية الملك هو الملك:

بالإضافة إلى أن الحوار أداة التخاطب بين الشخصيات ووسيلة لإخبار الجمهور بمضمون النص الذي يُحمِّله الكاتب جملة من أفكاره وآرائه، فإن له وظائف أساسية يجب أن يضطلع بها كي لا يفقد دراميته، وهذه الوظائف حددها "روجر بسفيلد" في ثلاث نقاط" **أولاها السير بعقدة المسرحية أيْ تقدُّمها أو تدرُّجها وتسلسُلها، وثانيتها الكشف عن الشخصيات وثالثتها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء إخراجها**".[4]

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 20.

[2] – ينظر، المرجع السابق. ص 112.

[3] – حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر. ص 283.

[4] – روجرم بسفيلد. فن الكاتب المسرحي. ترجمة : دريني خشبة، دارالنهضة، القاهرة، مصر، 1964، ص 230.

أ- تطوير الحبكة:

يُسهم الحوار في تحريك الأحداث وامتدادها وتنميتها وكشف جوانب الصراع وتعميقه ودفعه إلى التأزم، فهو **"يقوم بمهمة التمهيد للحدث ويوجه سير الحكاية بوضوح وحيوية وتشويق ... وأهم ما في تطوير الحوار للحبكة أنّه يسوق المسرحية ضمن خطة معينة للوصول بها إلى نهاية القصة، وإلى هدفها الأعلى، ولن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كلٌّ جملة في الحوار من أول المسرحية إلى آخرها مربوطة سلفا بالهدف الأعلى"**.[1]

والملاحظ على أحداث مسرحية "**الملك هو الملك**" أنها خاضعة لهذا التطور، الذي لعب فيه الحوار دورا كبيرا، وهذا ما ساهم في بناء حبكة فنية للنص، وإذا كانت هذه السمة غالبة على كلِّ المشاهد في المسرحية، فإننا نورد جانبا من ذلك ارتأيته يبرهن عن هذه الوظيفة، من خلال ما دار بين الملك الأصلي ووزيره وخادمه ميمون:

"مصطفى:... هو ذا ميمون، فلنر دهشته. ونسمع أخباره.

محمود: لا أرى على وجهه دهشة أو ذهولا.

مصطفى: ميميون، ميمون. (يلتفت ميمون نحو الصوت متطلعا باستغراب) **تعال.**

ميمون: (يقترب مترددا وهو يمعن النظر إلى الرجلين) **ماذا تريد أيها السيِّد الغريب؟**

مصطفى: السيد الغريب.

ميمون: لا أظن أني رأيتك قبل الآن، ويدهشني أنك تعرف اسمي، كما يدهشني دخولـــك إلى هذا المكان.

مصطفى: (هادرا ومهددا) **ميمون !**

ميمون : أيُّها السيِّد لا يكفي أن تعرف اسمي، كيف يحقُّ لك أن ترغي في وجهي".[2]

فمن خلال هذا الحوار دُفِعت الأحداث إلى التطور، عندما لم يتعرف ميمون على ملكِه، لِيُبعَث الصراع من جديد بين أقطاب المسرحية الثلاث.

[1] - فرحان بلبل. النص المسرحي الكلمة والفعل. ص 109- 110 .

[2] - سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 70-71.

ب- التعريف بالشخصيات :

يُمكِّن الحوار من التعرُّف على الشخصيات وعواطفها وثقافتها وما تنويه من أفعال وما أنجزته من مهام، و"**لابد أن تكون لجمل الحوار قدرة على رسم صورة الشخصية، وعلى طبيعة تحديد أدائها اللغوي في حد ذاتها، أو باستخدام النص المرافق الذي يساعد القارئ على تصور الأداء اللغوي، ومن ثمة تصوير الشخصية أو الموقف**".[1]

ومن أمثلة ذلك ما صدر من أبي عزة:"**أُصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة ولو يومين على العباد، أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض ...**"[2] وفي موضع آخر نجد الملك يعبر عن حالة الملل التي يعانيها قائلا:"...**آه..يزداد ضيقي كلَّما فكرت أن هذه البلاد لا تستحقني، أريد أن ألهو، أن ألعب لعبة شرسة...لديَ ميل شديد إلى السخرية. بالضبط هذا ما أحتاجه. أن أسخر بعنف وقسوة**"[3].

وقد يجعل الكاتب الشخصية تكشف عن نفسها وحدها عن طريق المونولوغ، وهذا ما نجده في المشهد الرابع عندما يستيقظ أبو عزة المغفل ملكا:"**ما أشد سطوة الأحلام! هل استيقظت فعلا؟** (يتحسس صدره ووجهه، يلمس الفراش، يمسك آنية من الفضة على طاولة قرب السرير) **يدي تخبرني أن ما ألمسه صلب وحقيقي، لكن ما تراه عيناي لا يختلف عن أطياف الحلم، هذا الفراش الوثير، والأثاث المترف والوفير، الفضة والذهب، المخمل والحرير. أي حلم مثير!**"[4]

هذا وقد تفنن سعد الله ونوس في التعريف بشخصياته من مستوى إلى آخر، ففي المستوى الثالث الذي يضم زاهد وعبيد، نجد الأفكار والرؤى تختلف، وذلك ما يوضحه المقطع التالي :

"**عبيد : خفت أن تتوه، ولا تعرف المكان.**

زاهد: بعِرضي وأولادي لو مررت بك في شارع عام لما عرفتك.

عبيد: المهم ألا يعرفني عسس وجواسيس مقدم الأمن.

زاهد: ألم تنجح في استمالته[5]**؟ أتصوّر أن أمثاله لا يمكن إلا أن يكونوا معنا.**

[1] - حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،ط1، 1997، ص 165- 166.

[2] - المصدر السابق. ص 08.

[3] - المصدر نفسه. ص 18.

[4] - نفسه. ص 64.

[5] - الهاء في (استمالته) تعود على عرقوب خادم أبي عزة.

عبيد: أكاد أؤمن أن من الصعب الاعتماد على الخدم، إنهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة، منطقيا ينبغي أن يكونوا معنا، ولكنهم في الحقيقة ليسوا معنا. حياة أسيادهم تفتنهم، وتلقيهم في حالة مستمرة من عدم التوازن. إنهم ينوسون بين الطاعة الذليلة والرغبة السرية في أن يصبحوا نسخا عن سادتهم. ولكن لم نلتق لنناقش هذه المسائل. ماذا تحمل لي؟

زاهد: استطعنا أن ندبِّر مكانا مستورا، يمكن أن نلتقي فيه جميعا بصورة دورية.

عبيد: خبر طيب. صارت الحاجة ملحة لتنظيم لقاءاتنا..."[1].

هذا المقطع من الحوار بين زاهد وعبيد يوضح أنهما مسؤولان عن قيادة شكل من أشكال العمل السياسي السرِّي، يتسم الحوار بينهما بالسلاسة، لكنه مباشر وتعليمي إلى حد ما، مليء بمقولات ومفاهيم ذات دلالات سياسية، كما يتضح من خلاله أيضا عدم أهلية فئة الخدم للعمل السياسي بسبب حالة عدم التوازن التي يعيشونها، رغم مصالحهم التي تلتقي مع هذا النوع من العمل، وذلك من خلال تعرُّض عبيد لعرقوب خادم أبي عزة .

ج- الإمتاع بالجمال:

المسرح فن من فنون القول وواحد من الأنواع الأدبية التي تستهوي العقول، لذا وجب أن يكون جميلا بصياغته وحسنَ السبك وقوي البيان، من خلال تعبير الحوار عن الشخصية المسرحية والالتصاق بها، على الرغم من تعددها وتنوعها، فهو يطول في موضع، ويبدو عنيفا قويا من المواقف التي تستدعي ذلك، ويبدوهادئا رزينا في مواضع أخرى ليلائم الموقف والشخصية معا، ولا يكون ذلك إلا بلغة فصيحة معبرة.

"**والسر في هذه الفصاحة أن القارئ أو المتفرج يَقبل من الشخصيات فصاحتها. بل ويرفض أن تتكلم كما يتكلم الناس في الحياة الواقعية. وما ذلك إلا لأن المتفرج العادي يدرك معنى المحاكاة في المسرح ببساطة مدهشة، ولا يشترط على الكاتب إلا أن يكون مضمون الحوار مشابها تماما لعواطف الناس وأفكارهم**".[2]

وانطلاقا مما سبق ذكره يمكن اختصار وظائف الحوار المسرحي في النقاط التالية:

---

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 23- 25 .

[2] – فرحان بلبل. النص المسرحي الكلمة والفعل. ص 111.

– السير بالعقدة، أي تقدّمها أو تدرجها أو تسلسلها.

– الكشف عن الشخصيات.

– ينبغي أن توافق أجزاء الحوار المشهد التمثيلي أو السياق المسرحي الذي تقدم فيه، فمواقف العز والمجد مثلا تتطلب جملا قصيرة، ومواقف الغرام تقتضي جملا فيها فيض عاطفي وإحساس بالحب والجمال، وهكذا بالنسبة للمواقف الأخرى التي تحددها طبيعة الموضوع، إذ يتعدى مضمون الجمل إلى مضمون الكلمات والمقاطع أيضا.

4- عناصر الحوار في مسرحية الملك هو الملك:

لقد اتخذ الحوار في مسرحية الملك هو الملك عدة عناصر أبرزها :

أ- المخاطِب:

هو صاحب القول، يعبِّر عن انشغاله وأفكاره وفق ما حدِّد له من دور مع ضرورة تناسب ما يصدر منه من أقوال وأفعال وحركات، مجسدة بنيته الجسمية والفكرية مع بروز سمة الفاعلية في الأداء والمبادرة أحيانا في المواجهة، ليدرك الجمهور سلسلة المعاني المترابطة ويفككها لتتكون لديه صورة واضحة.

ونجد ذلك في مواضع عدة من المسرحية منها:

"أبو عزة : الآن ...آن القهر للحساد مادمت سلطان البلاد

عرقوب: (مناديا) **أحلام ... احملوا جميعا ...الأحلام مسموح بها.**

الوزير: أنا الوزير بربير الخطير، لا أتمنى إلا أن أظل إلى جانب الملك أسعفه بتدبيري، وأوجه الأحكام وسياسة البلاد بمشورتي.

الملك:أنا الحلم..إنِّي الحلم نفسه.فماذا أريد؟(متأففا)**لا أريد شيئا أيها الوزير إني ضجر ...**

الوزير : وأنا الظل الذي يتبعك، ويمتد وراءك.

ميمون: إنِّي ميمون حاجب إيوان الملك ومقصورته، غاية أحلامي هي أن أرفَّ في خاطر مولاي حين يلم به الضجر".[1]

---

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 09- 10 .

ب- المخاطَب:

هو متلقي الحوار، وهو مرتبط بحركة الأدوار والعلاقات قصد تحقيق الفعالية، ومرد ذلك مكانة المخاطب ودرجة نفوذه، ومن ذلك ما خاطب به الملك خادمه ميمون:" **ومع بزوغ الشمس أيقظْني، وأنت تدلّك قدمي، كن حذرا لا أريد صحوة خشنة أو مباغتة** ".[1]

ونجده في موضع آخر يخاطب وزيره قائلا: "**سنذهب إليه الليلة، وسترى أيّ تسلية يخبئ لك الملك، هذه المرة أريد تنكرنا كاملا، ميمون يظن أني أويت إلى فراشـــي، لن نخبر أحدا على الإطلاق، سنمضي عبر الدهليز السرِّي الذي يقود بعيدا عن السور**".[2]

ت- الموضوع :

هو مدار القول، تظهر فيه الشخصيات والعلاقات، وقد يتغير مساره من مشهد إلى آخر، وذلك عبر تداخل الأدوار وتشابك الأحداث التي تؤدي إلى الاختلاف، ففي المشهد الأول نجد الملك يبدي ضجره عندما طلب منه الوزير تصريف بعض أمور الدولة "**ليس هناك ما هو عاجل، حين يكون مزاجي غير معتدل**".[3]" **أريد أن أعابث البلاد والناس**"[4] وتتوالى الأحـــداث إلى أن يصبح أبو عزة المغفل ملكا ويحكم البلاد بقبضة من حديد، ويتنكر للجميع وحتى لماضيه، وبذلك يدفع الملك ثمن لعبته التي أرادها ترفيهية، فكانت عكس ما تشتهيه نفسه، فنجده في الخاتمة يخاطب الجميع:" **قولوا كانت لعبة ..والملك هو الملك ..أنا هو .. هو أنا**".[5]

وهكذا تبرز الانشغالات في كل مشاهد وفواصل النص بحوار موجز أغلبه شديد الإيحاء بالموضوع الأسمى الذي يريده الكاتب.

ث- نوع الكلام:

إلى جانب السمات اللغوية والأسلوبية الواجب توفرها في الحوار، فإن العلاقة بين المتحاورين تدرج ضمن نوع الكلام، فقد يكون الحوار متساويا، كما في الفاصل الأول عندما يلتقي زاهد

(1)- المصدرالسابق. ص 20.
(2)- المصدر نفسه. ص 21.
(3)- نفسه ص 15.
(4)- نفسه. ص 18.
(5)- نفسه. ص109.

وعبيد وهما من نفس الطبقة ولا تفاوت بينهما، وما إلى ذلك من المقاطع المتساوية نذكر منها ما ورد في الفاصل الثالث:

"السياف: في الحيطة السلامة، ومن الحيطة أن نذكر.

عرقوب: كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر، نتوقف لحظة ونذكر.

السياف: المملكة خيالية.

عرقوب: والحياة وهمية.

السياف: والأحلام كلها فردية.

عبيد: ما من ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعا

زاهد: ما من ملك يعير أو يؤجر تاجه ولو مزاحا".[1]

فحوار جميع الشخصيات يضيء جوانب الأحداث ويفسرها ويمهد لها، أو يحدث فيه غلبة طرف على آخر، كأنه يوحي برغبة ما كتأكيد الهدف الذي يريد المبدع أن يصل به إلى المتلقي وفق رؤيته من ذلك قول زاهد وعبيد معا:"**في أنظمة التنكر والملكية تلك هي القاعدة الجوهرية، أعطني رداءً وتاجا أعطك مَلِكا**".[2]

ج- كم الكلام :

يقوم نظام الكلام على إعطاء فضاء كلامي يتوافق والدور المقدم لكل شخصية، لذا نجد نسبته تتفاوت من واحدة إلى أخرى، وهذا حسب قدرتها والمواقف التي تتعرض لها، إذ لا يستحسن إطالة الحوار والاستطـراد[3] فيه بما لا يقتضيه الموقف أو الحدث العام للمسرحية، لأن ذلك لا يحقق إثارة العواطف.[4]

وقد كان حيز الكلام في المسرحية ملائما لدور كل شخصية، ونظرا لدور الملك وأبي عزة فقد حمَّلهما الكاتب كمًّاكبيرا من الكلام عكس الشخصيات الأخرى، التي نجد كمية الكلام عندها تتساوى أحيانا وتتضاءل لدى شخصيات أخرى كميمون مثلا.

---

(1)- المصدرالسابق. ص 61.

(2)- المصدر نفسه. ص 90.

(3)- الاستطراد: اطرد الشيء تبع بعضه بعضا وجرى، واطرد الكلام تتابع، والاستطراد عند الجاحظ هو الانتقال من موضوع إلى آخر كي لا يمل القارئ.

(4)- ينظر ، يوسف حسن نوفل. بناء المسرحية العربية، رؤية في الحوار. دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص 220.

5- بنية التكرار في مسرحية الملك هو الملك:

التكرار في اللغة باب من أبواب التوكيد، وهو تابع يذكر من أجل تقرير الحكم في ذهن السامع وإزالة ما يتوهمه، وقد أدى التكرار في نص "الملك هو الملك" دورا دلاليا هاما في ربط القارئ ببنى النص، وجعله شديد الصلة به. " **ولا يعني التكرار في النصوص الأدبية دائما إعادة العناصر التعبيرية والدلالية بصيغة ثابتة، فإحضار البدائل والمماثلات، أو ما يعبر عنه "جريماس Greimas بالنظائر، كل ذلك يمثل بنية تكرارية دالة في النص، ووظيفتها شد انتباه القارئ، وجعله يفكر في دورها الأساسي، الذي ينبغي مراعاته في أي تأويل**".[1]

وظاهرة التكرار في نص "الملك هو الملك" ارتبطت بالحالة النفسية للأديب، والتي جسَّدها في شخصياته مؤكِّدا من خلالها رؤيته في مثل هذه الأنظمة القائمة على التنكر، وكمثال هذه الظاهرة فقد تكررت عبارة " **أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور**"[2] في العديد من مشاهد النص للدلالة على حيرة الملك وهو يشاهد عرشه يطير من قبضته؛ بعدما فشلت لعبته، والجدول التالي يوضّح تكرار هذه العبارة في النص.

العبارة	الشخصية	الصفحة	رقم السطر
أأنا مسحورأم أصاب عقلي أمر من الأمور؟	أبو عزة	67	12
	مصطفى (الملك)	87 90 94 99	10 - 01 06 11 03
أأنا مسحور؟	مصطفى (الملك)	84 85	07 18 -15

(1)– حميد الحمداني.القراءة وتوليد الدلالة،تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 15.

(2) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 67.

رابعا: بنية الزمان و المكان في مسرحية الملك هو الملك

كثيرا ما رُبطت مقولتا الزمان والمكان ببعضهما البعض، يتأسس الزمان ابتداء من اللحظة التي يتحدث فيها المتكلم إلى شخص معين، كما يتأسس المكان في تلك النقطة من الفضاء التي يتواجد فيها أثناء الحديث،والمسرحية باعتبارها وسيلة نقل للأحداث وتصويرا للحالات وللوضعيات التي تتعلق بشخصيات مختلفة، فإن هذا التصوير لا يكون إلا في إطارين متلازمين أحدهما زماني والآخر مكاني.

I- بنية الزمن في مسرحية الملك هو الملك :

1- الزمن في المسرح وأبعاده:

الزمن مفهوم خاضت فيه شتى العلوم، كونه يرتبط بحياة الإنسان ووعيه، وقد اهتم الفلاسفة منذ القدم بوضع الزمن في الأدب والفن،إذ ميز أرسطو المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن، حيث اعتبر المسرح فن الحاضر، ويقدم أفعال أشخاص يعملون على أنها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية كالملاحم مثلا ما حصل بصيغة الماضي.

وتحديد ماهية الزمن في المسرح ليس بالشيء السهل، ذلك أنه فن مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة منها تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي، وزمن امتداد الفعل الدرامي، وكذلك الفترة التاريخية التي ترجع إليها الحكاية، إضافة إلى علامات أخرى دالة على الزمن كإيقاع[1] النص والعرض وإيقاع الكلام والحركة على الخشبة.[2]

وبناء على ذلك كان الزمن من البنى الرئيسية والهامة في النص والعرض على حد السواء، فهومن البنى الرئيسية والهامة في النص والعرض على حد السواء، فهناك الامتداد الزمني المأخوذ من الواقع المعيش ويسمى زمن العرض"temps de représentation" ويقابله في النص زمن القراءة "temps de lecture"وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المتخيل المعروض على الخشبة ويسمى زمن الحدث "Temps de l'action" [3] وما يمكن أن يشار إليه " **أن الفرق بين إدراك القارئ للزمن في النص والمتفرج في العرض، يكمن في أن الأول بإمكانه أن يرجع إلى الوراء أحيانا كي**

[1] – الإيقاع (Rythme) كلمة مأخوذة من اليونانية (Rythmos) وتعني الضربات المنتظمة، وهي تنتمي إلى عالم الموسيقى، وكذلك إلى عالم الشعر، حيث يرتبط إيقاع القصيدة بالوزن الموسيقي للأبيات الشعرية وهو من العوامل التي لها دور فعال في خلق الإحساس بالزمن.

[2] – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 238.

[3] – ينظر، المرجع نفسه. ص 238.

تكتمل لديه فكرة الزمن وتتضح، فهو يصول ويجول بين فقرات النص ليصل إلى بناء فكرة واضحة عن سريان الزمن في المسرحية، أما الثاني فهو ارتباط فعلي بتعاقب علامات الزمن، إنَّه مجبر على متابعة أحداث المسرحية من أولها إلى آخرها. ليتمـــكن من إدراك الزمن إدراكا واضحا"[1]، ويمكن تقصي زمن الحدث في النص والعرض وفق ما يلي :

أ- زمن العرض:

وهو مفهوم مختلف عن البنية الفلسفية بكونه له علاقة وثيقة بالزمن المتقطع في الواقـــع، أي من خلال الزمن المعيش للمتفرج، محدد بوقت معين، فلا يجوز أن يطول فيتعب الممثلين خاصة البطل من جهة والمتفرجين من جهة أخرى، وفي هذا الصدد يقول محمد زكي العشماوي:" **جرى العرف وفقا لما استقر عليه ذوق الجمهور من خلال العصور المختلفة على أن يكون الزمن الذي تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث ساعات، ومن ثم وجب على كاتب المسرحـــية أن يشكل الأحداث التي تجري في هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركيز**"[2]، إذ لا يمكن أن يتحمل المتفرج طول العرض والذي تتخلله استراحة أو اثنتـــان، لأن في ذلك إرهاق له، وإن كانت هناك عروض طويلة عرفت حديثا،تدوم ليلة كاملة، فإنها لا تلقى إقبال الجمهور نتيجة عدم تحمله طول العرض، ناهيك عن الممثل الذي ينال منه التعب ويفقد تركيزه أثناء أداء أدواره.[3]

ب- زمن الحدث:

هو امتداد للزمن المرسوم على الخشبة حيث يمكن تقصي زمن الحدث في النص والعرض، كما أن هناك تداخل بين الزمن المتخيَّل وزمن العرض الذي ينتمي إليه المشاهد، حيث تقدم مقولة العرض من خلال الإرجاعات التي يخلقها الكاتب والمخرج، ومن ثم يربط المتلقي هذه الإرجاعات الزمنية بالواقع المعيش، ويتكون كل ذلك من خلال عملية بناء الحكاية في المسرح الكلاسيكي الذي يقوم على مبدأ وحدة الزمان لأن هناك بداية وحبكة ونهاية، أما في الأشكال المسرحية الجديدة يعتبر الزمن تحول وصيرورة يعبر عنها الفعل المسرحي، فعلى الرغم من محاولة جعل هذا الزمن يبدو واقعيا لتحقيق الإيهام، إلا أنَّه يظل خاضعا لمتطلبات الزمن الذي يستغرقه عرض

[1] – عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص 83.

[2] – محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. ص 24.

[3] – ينظر، ماري الياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 239.

الحدث، فيدخل المتفرج في لعبة الإيهام مما يدفع به إلى التخلي المؤقت عن الزمن الفعلي ونسيان الحاضر والاستغراق في زمن الحدث المعروض، وكلما كان التشويق كبيرا تحققت هذه العملية بشكل كامل، والعكس يؤدي إلى الملل.[1]

ت- زمن الخلق :

ويقصد به الفترة الزمنية التي أخرج فيها الكاتب عمله، قصد ربطه بسياقاته المختلفة التاريخية والاجتماعية والسياسية ... من أجل تحديد مرجعياته الفنية والفكرية فالمبدع باعتباره عين الواقع نجده يساير الظروف ويعبر عنها.

ومسرحية "**الملك هو الملك**" كتبها سعد الله ونوس في فترة مشخِّصا بها قضية السلطة وحرية الإنسان والجماعة وكرامتها " **وقد عالج هذه القضايا من خلال موضوعات الهزيمة و الاستبداد الاجتماعي والاقتصادي، إضافة للكشف عن سلبية الشعب والفئات المسحوقة تحديدا، محاولا استنهاض وعيها وتحريضها على الفعل الإيجابي والمبادرة على تغيير عالم القهر والاستغلال وفرض الوجود الاجتماعي والإنساني اللائق بها**".[2]

ونجد الكاتب نفسه في لافتة مدخل مسرحيته يشير إلى ذلك جليا بقوله: "**الملك هو الملك ... لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية**".[3]

ث- الزمن الخارجي:

هو الزمن الواقع عند طرفي الحكاية المسرحية من البداية إلى النهاية، وعليه فهو موضوع مرتبط بالزمن التاريخي، وبصيغة أخرى هو التوقيت القياسي للأحداث الجارية بصيغة الحاضر.

فأحداث مسرحية "**الملك هو الملك**" تبدأ عندما يبدي الملك ضجره في الروتـين الذي يعيشـه، وفي هذه الأثناء يتذكر أن الرعية مسلية بانشغالاتها، مستحضرا صورة المواطن أبي عزة، ذلك التاجر المفلس الذي يحلم بالحكم لكي يقتص من الذين أفقروه، فقصده ووزيره إلى بيته متنكرَيْن في زي الحاج مصطفى و الحاج محمود وأقنعاه بالذهاب معهما، وهناك ناولاه منوِّما دُسَّ له مع الخمر، ثم ألبساه ثياب الملك وجعلاه ينام على سريره، وعندما استيقظ أبو عزة راح يتصرف

(1) – ينظر، المرجع السابق. ص 239.

(2) – فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 103- 104.

(3) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 05.

وكأنه ملك منذ زمن بعيد وتنكر للجميع وذهب جنونه، أما الملك الأصلي فلم يصدق ما يحدث أمامه وهو يشاهد مُلكه ينتزع منه دون أن يتفطن أحد إلى سحنة الملك فأصيب بالجنون.

ج- الزمن الداخلي :

هو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، فإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإنّ الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة، وهو أيضا زمن المستقبل الذي تعيشه الشخصية في الحلم بنوعيه: حلم النوم وحلم اليقظة.

ومن أمثلة الزمن الماضي المستحضر ما قاله عرقوب:" **هذا معلّمي وأنا خادمه، دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومال، ثم لم أتركه بعد أن انقلب عليه الزمان وضاع ملكه في خبر كان، منذ فترة لم يدفع لي أجرا، بل ولحس معظم ما ادخرته على سبيل الدين... لست غبيا ولست شهما كما يظنون، القصة وما فيها أن الهوى تملّكني ... لو رحلت الآن لضاعت ديوني وخاب الأمل في قلبي. أما إذا بقيت فستزيد الديون ... حتى تصبح مهرا لائقا...**"[1] ومثل ذلك نجده في قول عبيد مخاطبا زاهد:"**فكرت فيها عندما مددت يدي...لولاها لما وجدت زاوية ألتجئ إليها...وددت أن أحمل لها تفاحة لولاها لكان وضعي صعبا للغاية هي التي أقنعت أمها بإيوائي...أحس عندهم طمأنينة ...**"[2]، وقد استحضر الكاتب الزمن الماضي ليبرز معاناة الطبقة الضعيفة والتي كلها آمال لتحقيق أحلامها.

2- المكونات الدالة على الزمن مسرحية الملك هو الملك:

يتم التعبير عن الزمن المسرحي في النص من خلال الإرادات الإخراجية وكل ما يرمز إلى زمن الحديث أثناء الحوار، ففي العرض يتم من خلال العلامات الإرجاعية التي تجسد فترة زمنية معينة كشكل المكان والديكور وطراز الأغراض وقطع الأثاث والأزياء والإضاءة التي توحي بالليل أو النهار.

وقد أشار الكاتب في نصه إلى زمن أحداث المسرحية، والذي لا يتجاوز الأربعة والعشرين ساعة(24سا) على أقصى تقدير، إذ تبدأ مع المساء وتنتهي في اليوم الموالي مباشرة، وما يدل على ذلك حوار الشخصيات فيما بينها الذي أومأ في عديد المرات بالزمن، وحددها في مواضع أخرى

---

[1] - المصدر السابق. ص 11- 12.

[2] - المصدر نفسه. ص 24.

منها: " **الملك: سآوي إلى مخدعي مبكرا هذه الليلة ومع بزوغ الشمس أيقظني...**" [1] "**سنذهب إليه الليلة** " [2] كما نجد في حوار أم عزة مع أبيها مبدية قلقها من تأخر أمها " **لقد تأخرت أمي، هبط الليل ولم تعد بعد**" [3]، ومن الإشارات الدالة على الليلة الأولى ما نجده في الفاصل الثـــاني في قول الكاتب " **الليلة نفسها، تظهر الزاوية اليسرى التي فرشت فيها الحشية في دار أبي عزة . الإضاءة قمرية مريحة** ".[4]

أما ما يدل على النهار فنجده في قول ميمون " **أسعد الله صباح مولاي، وأفاض عليه الخير والبشر**"[5] وكذلك قول عرقوب " **انهض يا مولاي، فالشمس أشرقت، وشؤون الدولة تنتظر التدبير والإدارة**".[6]

والجدول التالي يبرز كل مواطن إيراد الزمن في النص :

الزمن أو ما يدل عليه	الصفحة	السطر
سآوي إلى مخدعي مبكرا هذه الليلة	20	16
مع بروز الشمس أيقظني	20	21
سنذهب إليه الليلة	21	17
اقترب موعد الآذان	26	09
مع الغروب	28	02
هبط الليل و لم تعد بعد	40	05
خذي هذه الورقة تظهرينها غدا للحراس	48	15
سنذهب غدا، سنذهب إلى القصر	49	15
الليلة نفسها	50	11-10
غدا أشرح لك	55	02
لنسترح قليلا قبل أن يأتي النهار	58	09

(1)– المصدر السابق. ص 20.

(2)– المصدر نفسه. ص 21.

(3)– نفسه. ص 40.

(4)– نفسه. ص 50.

(5)– نفسه. ص 63.

(6)– نفسه. ص 65.

أسعد الله صباح مولاي	65-63	01-06
انهض يا مولاي، فالشَّمس أشرقت	65	04
البارحة عندما كنت الملك	81	22
ضمَّني اليوم إلى الخدمة	102	08

3- الزمن التقليدي في مسرحية الملك هو الملك :

لقد تداخلت الأزمنة بأنواعها الثلاثة في مسرحية الملك هو الملك، حيث خرجت في معظمها من دلالتها إلى دلالات أخرى.

1- الفعل الماضي:

هو ما دل على وقوع حدث أو على اتِّصاف بحالة في زمن مضى، وقد تتغير دلالته فيصبح دالا على الماضي القريب من الحاضر إذا سبق بقد، كما يصبح دالا على المستقبل إذا كان للدعاء أو تضمن معنى الشرط.

وعند تتبعنا للزمن الماضي في النص، وجدنا دلالته متغيرة، وقد طغى الماضي الدَّال على المستقبل ومنه: لو رحلت الآن لضاعت ديوني، إذا بقيت فستزيد الديون، إذا سألت عني الملكة فأخبرها أنِّي متعب، لو مررت بك في شارع عام لما عرفتك، لو قادوك، لو قابلت، لو كنت ...

2- الفعل المضارع:

الأصل في المضارع أن يدل على وقوع حدث أو على اتِّصاف بحالة في الزمن الحاضر أو الزمن المستقبل، وقد يتغير زمن المضارع فيدل على الماضي إذا سُبق بفعل ماض أو "كان" أو "لم" فيصير المضارع دالا على عدم حدوث الفعل في الماضي، من ذلك: لم أتركه، لم يدفع، لم يعرف، لم نلتق، لم استطع، لم يعد ...

هذا وقد يقترن المضارع أحيانا بأدوات تجعله دالا على المستقبل فقط وهي سوف والسين نحو: سيأتي، سيفزع، سيعطر، سيخترق، سنتلاقى، سنبقى، ستزين، سأحضرها، سآوي، سأتحول، ستأمرهم ، سنذهب ، سترى ، سأقول ، سأعرف ، سنروي ، سأروي ، سنحتاج ، سيوقظ ، سنترك ...

3- فعل الأمر:

الأصل في الأمر أن يدل على طلب القيام بفعل أو على الاتصاف بحالة على وجه الاستعلاء والإلزام، وقد يخرج الأمر عن أصل معناه فيدل على معان كثيرة تستفاد من سياق الكلام ومضمونه منها: الالتماس، والدعاء والتعجيز، وغيرها من الأغراض البلاغية الأخرى.

وما يمكن أن يُشار إليه أن أفعال الأمر في النص خرجت في معظمها عن الدلالة الأصليـــة إلى النصح أحيانا نحو: أزيحي، دع، اصغ... وإلى الالتماس أحيانا أخرى نحو: دعوني، ساعدني ... أما ما يدل على الإلزام فنذكر: اسمع، تعالي، أيقظني، أغلقوا، نادوا...

والملاحظ أن النص قد طغى عليه الزمن المستقبل، وما ذلك إلا تجسيدا للبنية التفاؤلية للمسرحية من خلال الشخصيات التي جسدت ذلك، وحققت رؤية سعد الله ونوس والتي كلها أمل في مستقبل يعم فيه العدل والإخاء والمساواة بين جميع أفراد المجتمع.

II- بنية المكان في مسرحية الملك هو الملك :

1- المكان في المسرح:

المكان المسرحي هو "**الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس ... وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح ... وهو ذا طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة، وبالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى**".[1]

وضمن هذه الطبيعة المركبة للمكان،يطلق على الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية تسمية Lieu théâtral سواء أكان بناء مشيَّدا خصيصا لهذا الغرض كقاعات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق أو أي حيز مكاني يستخدم في ظرف ما للعرض المسرحي كالشارع أو الحديقة مثلا.

ومهماكانت نوعية العرض فإن المكان الذي يجري فيه العرض يشمل بالضرورة على حيزين مستقلين هما حيز اللعب Aire de jeu الذي يكون فيه الأداء [2] وحيزالفرجة وهو خاص بالمتفرجين، وتجمع بين الحيزين علاقة آنية تنتهي بانتهاء العرض، وتطلق تسمية المـــكان أيضـــا على ذلك الموضع الذي تدور فيه وقائع الحدث المتخيل، وهو ما تحدده الإرشادات الإخراجيـــة

(1) – ماري إلياس، حنان قصاب.المعجم المسرحي. ص 473.

(2) – الأداء هو عمل الممثل على الخشبة، ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه والجسد والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل.

في بداية المسرحية أو عند بداية المشاهد والفصول، أو ما يستنبط من الحوار، ويسمى مكان الحدث Lieu de l'action يقوم بتصوير مكان الحدث ماديا على الخشبة بعلامات نصل إليها بالحواس، وتنتمي إلى نظم مختلفة تتكون من عناصر الديكور[1] وأجساد الممثلين وحركتهم على الخشبة، والمؤشرات السمعية والبصرية وغيرها حتى تتحول الخشبة إلى فضاء للمحاكاة[2] يتم فيه تصوير وعرض الفضاء الدرامي الذي يفترضه النص أو بالأحرى كاتب النص، ولكن مع التطورات الكبيرة كالتوجه إلى الاستفادة من الفنون التشكيلية والتقنيات الحديثة في العملية المسرحية، ومع ظهور الإخراج وتطوره تغير مفهوم المكان نسبيا وأعيد النظر في طبيعة العلاقة بين المسرح والجمهور، وقد أصبح تبعا لذلك أيَّ حيز يمكن أن يكون مكانا للعرض والفرجة، كما أنَّ الإخراج الحديث تعامل مع معطيات المكان في النص بشكل جديد ومختلف عما كان عليه، فالديكور لم يعد يصور بشكل إيقوني كامل مكان الحدث، وإنما صار يوحي بالعلاقات بين القوى التي تستنبط من فهم البنية العميقة للنص.[3]

"وكماكان لحدود المسرح الزمنية أثرها،فكذلك كان لإمكانياته المكانية–من ناحية أخرى– أثرها في اختيار المواقف والأحداث.فخشبة المسرح لا تتسع مثلا لجيشين متحاربين، وعندئذ يضطرالمؤلف المسرحي إلى إدارة المعركة خلف الأستار،ولا يظهر أمام النّاس إلا ما يدل على النتيجة وكذلك هناك أحداث ليس من السهل على الممثل أداؤها أمام المتفرجين ...".[4]

وللمكان أثر كبير في تكوين الشخصيات ورسم ملامحها وتطوير الحوادث والصراع والحبكة، فهو ليس مجرد حقل للأحداث وإطار لشخصياتها، وإنما هو عنصر فعَّال في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات بأنماطها المختلفة، فهو بذلك حدث وجزء من الشخصية ذاتها، فالأحياء والشوارع والمنازل والقصور تعتبر أماكن انتقال ومرور ومكوث نموذجية، إذ أنها تشهد حركة الشخصيات وتبعث على تطور الأحداث مما يشكل مسرحا لذهابها وإيابها، عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها، وتمدها هذه الفضاءات المبثوثة هنا وهناك بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم، مما يساعدنا على إدراك ما هو جوهري فيها من قيم ودلالات وعلاقات بنيوية تبين

[1] – الديكور تسمية تشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة، وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الإكسسوار.

[2] – ينظر، المرجع السابق. ص 473 – 474 .

[3] – ينظر، المرجع نفسه. 475.

[4] – عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه. ص 246.

ذلك الفضاء وترسم مساره[1]،كل ذلك يساعد على دراية أهم الصفات التي يبنى عليها المكـــان في المسرحية.

والملاحظ أن بعض المؤلفين المسرحيين نجدهم يعملون على الالتزام بمكان واحد على الأقل كل فصل، ولعل ذلك راجع إلى عنصر الضيق الذي يحدد العمل المسرحي داخل المسرح، الذي تنحصر فيه المناظر والأثاث والأضواء، وهذا ما يلزم الكاتب على حصر المناظر والأفعال داخل حدود هذا البناء المسقوف، ويهمل من الأفعال ما يحتـــاج إلى سهول وميادين فسيحة، فيصبـــح من الصعب تحريك الأشخاص فيها كما يريد.[2]

2- الفضاء المكاني في مسرحية الملك هو الملك:

قد ينشأ الفضاء المكاني في النص الدرامي من فعل ووجهات نظر أو حوارات بين الشخصيات، التي تقوم باختراعات للأمكنة، إضافة إلى أن المتلقي يقوم بإعادة مسرحة الأمكنة الواردة، ويربطها بأمكنة في ذاته أو يتخيلها، وهذا ما يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال.

وسنورد فيما يلي دراسة للحيز المكاني الوارد في نص مسرحية "**الملك هو الملك**" من زاويتي الفضاء المفتوح والفضاء المغلق. وانطلاقا من أن لكل حديث حيز زماني ومكاني يجري فيه فإن للشخصيات في هذا النص حيز مكاني تدور فيه، وعليه فإن العلاقة بين الشخصيات والأحداث والأمكنة وطيدة جدا، وهذا يعني أنه بانعدام الأحداث والشخصيات تنعدم الأمكنة. " **فالمكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث**"[3] وقد يكون الحدث مجموعة من الأفعال التي تقوم بها شخصية ما فتتخذ هذه الشخصية عالما واقعيا أو خياليا، أو مكانا لجريانها، وينشأ هذا المكان عن طريق تذكر الشخصية له، "**فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث**"[4]، ويتجلى هذا الأمر في نصنا في مواضع كثيرة منها:"**لم أستطيع أن أضبط يدي في سوق**

---

[1] – ينظر، حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص81.

[2] – ينظر، محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. ص 23.

[3] – حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 29.

[4] – المرجع نفسه. ص 30.

الخضار ،كان التفاح منضدا في الصندوق أحمرا وشهيا، ظننت أن البائع لا يراني، ولكن ما إن دسَسْت التفاحتين في الجراب، حتى هجم كضبع شمَّ رائحة الجيفة ...".[1]

ويمكن أن نميز في هذا النص الدرامي مستويين من المكان، الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

أ- الأماكن المفتوحة :

وتتمثل في الأماكن العامة، والتي يختلط فيها البشر فيما بينهم رغم اختلافهم، فيجد الفرد نفسه حرا في أفعاله والتعبير عن أفكاره، وقد مثلت هذه الأماكن البنية الشاملة التي تَشَكَّل منها فضاء " الملك هو الملك" فساهم انفتاحها في تطور وتقدم الأفعال الدرامية ، ولا يخفى ما لهذه الأماكن الزاخرة بالحركة والحياة من أثر في القضاء على الإحساس بالوحدة والعزلة، خاصة وأنها اقتصرت على فئة معينة في النص تمثلت في الخادم عرقوب وكذلك زاهد وعبيد اللذين يمثلان رمز الثورة والعمل على تغيير الوضع القائم في هذه المملكة.

وعند تفحصنا للنص الدرامي أمكن لنا رصد النماذج للأمكنة المفتوحة الواردة في " الملك هو الملك" وفق ما يلي:

- المدينة :

وهي فضاء مفتوح يلتقي فيه كل الناس على اختلاف ميولاتهم، وقد وظفها الكاتب في المشهد الأول من المسرحية على لسان الملك فخر الدين المكين الذي يعاني الملل والضجر في القصر، فقال مخاطبا وزيره بربير الخطير: "**ما قولك بالنزول إلى المدينة**"[2] وكلُّه أمل بل ويقين أنه سيرفهِّ عن نفسه.

أما التوظيف الثاني لهذا الفضاء فنجده في الفاصل الثاني أثناء الحوار الذي دار بين "**عبيد**" و"**عزة**" في بيت هذه الأخيرة، عندما سألت ضيفها عن مكان تواجد هذا الذي يحمل نسمات تخليص الناس من أعبائهم.

"عزة: تعبت من الانتظار، أحيانا يجرفني الشك، فأشعر بالخوف والوحشة .

أحقا سيأتي الذي حدثتني عنه؟

---

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 23.

[2] – المصدر نفسه. ص 18.

عبيد: يقينا سيأتي.

عزة: ألا تعرف أين هو الآن؟

عبيد: ربما كان في المدينة. وربما لم يكن واحدا فحسب ، بل جمعا كبيرا.

عزة: في المدينة! ماذا ينتظر إذن ؟ لماذا لا يظهر ؟ فينقي الهواء ويطرد البؤس...".[1]

ومن خلال هذا الحوار تتضح رؤية ونوس الاجتماعية، وأن التغيير لا يتم إلا في مثل هذه الأماكن باعتبارها مجال رحب للاحتكاك وتبادل الآراء.

- السوق:

ورد فضاء السوق ثلاث مرات في المسرحية، الأول في الفاصل الأول على لسان عبيد "...**لم أستطع أن أضبط يدي في سوق الخضار** ..."[2] والثاني في المشهد الثاني على لسان أبي عزة عندما خاطب خادمه عرقوب" **لا تتأخر في السوق يا عرقوب**" [3] ، أما الثالث فنجده في المشهد نفسه على لسان عرقوب عندما أجاب سيدته أم عزة المتسائلة عن كيفية حصول زوجها عن الخمر " **من السوق يا معلمتي ... من السوق**".[4]

والملاحظ على هذا الفضاء أنه يعجُّ بالعامة من الناس، فلا نجد فيه من شخصيات المسرحية إلا الخادم عرقوب وعبيد وزاهد.

- المقبرة الشرقية :

ورد ذكر هذا الفضاء مرة واحدة ،وكان ذلك في الفاصل الأول على لسان عبيد "... **التناقضات تنمو وحركتنا تشتد. ينبغي أن نتواقت مع اللحظة المواتية لا نبكر ولا نتأخر ... لدي أيضا ما أقوله ينبغي أن نُنَظم عملنا في المدابغ، ولكن الوقوف هنا غير مأمون ... بعد غد عند المقبرة الشرقية. الله يخلي شبابك**".[5]

وما يسجل من خلال هذا الحوار بين رمزي التغيير في النص زاهد وعبيد أنهما يعتمدان تخطيطا محكما في تنقلاتهما كي لا يقعا في قبضة أعوان وجواسيس مقدم الأمن.

[1] - المصدرالسابق. ص 51.

[2] - المصدر نفسه. ص 23.

[3] - نفسه. ص 38.

[4] - نفسه. ص 41.

[5] - نفسه. ص 27.

وفيما يلي جدول يوضح الأماكن المفتوحة وتوزعاها في النص:

الفضاء المكاني المفتوح	الصفحة	السطر
ما قولك بالترول إلى المدينة	18	20
ربما كان في المدينة	51	14
في المدينة	51	16
في سوق الخضار	23	15
لا تتأخر في السوق يا عرقوب	38	13
من السوق يا معلمتي، من السوق	41	21
بعد غد عند المقبرة الشرقية	27	21
في المدينة ،زاوية في طريق متروية وشبه معتمة	23	02

ب- الأماكن المغلقة :

وهي تلك الأماكن المحدودة التي تحدِّد للفرد المجالات التي يتحرك فيها، وقد كان أغلب الاستعمال للأماكن المغلقة في نص "**الملك هو الملك**" محصورا في القصر الملكي وبيت أبي عزة.

- القصر الملكي :

يعد عنصر المكان من العناصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي، وذلك من خلال الديكور الذي يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، بواسطة العلامات والملاحظات المسرحية التي يقدمها الكاتب[1] ويبدو ذلك واضحا في المشهد الأول.

"**البلاط في قصر الملك، مرقاة مكسوة بمخمل ثمين تنتهي على مصطبة يتربع فوقها العرش، كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين أرجواني الألسنة ... الملك كتلة قماشية تجلس على العرش ... إلى جانبه يقف الوزير ثيابه هو الآخر فاخرة ... لا تظهر منه إلا رأس معممة ... في طرف قصي عند الباب يقف ميمون خافض الرأس ... وعلى مقربة منه تصطف فرقة الإنشاد الملكية**" [2].

---

(1) – ينظر، عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص 90.

(2) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 14.

ولعل ما يسود هذا المكان هو الضجر والملل الدائمين اللّذين يطبعان الشخصيات خاصة الملك "**ما أشدَّ ضجري واعتلال مزاجي أيُّها الوزيـــر!**" [1]، أما قوله لوزيره: "**أتخشى أن يطير العرش ومعه الوزارة ؟**" [2] فيحمل الكثير من الدلالات في هذا الفضاء المكاني أبرزها عدم الثقة، وأنَّ كل طرف يعمل على تحقيق مآربه.

- بيت أبي عزة:

يظهر بيت أبي عزة في المشهد الثاني من خلال الملاحظات التي أوردها الكاتب "**بيت أبي عزة طراز عربي. دار واسعة في صدرها بابان يفضيان إلى الغرف. على اليمين باب عريض يفضي إلى الطريق، عزة تشعل قنديلين معلقين في الجدار ...**".[3]

وما يميز هذا الفضاء المكاني حالة البؤس والشقاء نتيجة افتقار صاحبه بعد ما كان في وقت مضى تاجرا، فهو ثمل غارق في أحلامه. إضافة إلى روح الانتهازية مجسدة في الخادم عرقوب الذي استغل ديونه عليه لينالِ وصال ابنته عزة.

- الجامع:

ورد ذكر هذا الفضاء مرة واحدة في النص "... **والجامع ليس مأمونا بعد أن كثُر فيه المتخفون من رجال الأمن**"[4]، وهذا ما يجسِّد السيطرة والرقابة المطلقة المفروضة في هذه المملكة.

وما يمكن أن يُشار إليه من خلال دراسة عنصر المكان بنوعيه المفتوح والمغلق أن الفضاء الأول يعج بالحركة والحيوية، تميزه روح التفاؤل في الغد القريب، إضافة إلى الفرح والسرور الذي يطبع شخصياته رغم الحرمان والقهر، وكلهم أمل في تغير الأوضاع.

أما الثاني فيخيم عليه الاضطراب بنوعيه، الملك يعاني الملل ويرى في الرعية وسيلة يرفه بهـــا عن نفسه في حين أبو عزة لا تفارقه زجاجات الخمر، غارق في أحلامه، وهذا ما يبرز بصورة أوضح رؤية سعد الله ونوس من خلال ربط النص بسياقيه الاجتماعي والنفسي وفق فلسفة **لوسيان غولدمان**.

---

(1) – المصدرالسابق. ص 17.

(2) – المصدرنفسه. ص 19.

(3) – نفسه. ص 29.

(4) – نفسه. ص 24.

III- الإبعاد الزماني والمكاني في مسرحية الملك هو الملك:

تعتمد تقنية الإبعاد على إيجاد واقع فني بديل للواقع يبتعد عنه من حيث الزمان والمكان، قريب منه من حيث المدلول، إذ يعمد المسرحيون في هذا الاتجاه إلى استخدام التاريخ أو القصص أو الحكايا، ولهم في ذلك طريقتين، الأولى تناول حادثة أو حقبة تاريخية يؤطرها التاريخ ويلبسونها رؤية معاصرة تعالج هموم المجتمع ومشكلاته. أما الثانية فأساسها تقديم واقع متخيل يعـــادل الواقع الذي يريدون رصده ومعالجته.[1]

"ويقوم الإبعاد على عملية المشابهة بين الواقعين، الفني والمعيشي، والماضي والحاضر، فيكون الحدث التاريخي أو الحكائي الوهمي خلفية يستعيرها المؤلف لأحداث اليوم ليعرض من خلالها قصة معاصرة ... والإبعاد وسيلة يعالج من خلالها الكاتب أفكاره بعيدا عن المباشرة والسطحية، وهذا ما يترك المجال مفتوحا للمتلقين إزاء تأويلات عدَّة، فيثري الكاتب عمله وتتفتح آفـــاق المتفـــرج أو القارئ وذهنيته على فضاءات نصية لا محدودة ودلالات غنية".[2]

والكاتب سعد الله ونوس يعتمد التقنية ذاتها في مسرحيته " **الملك هو الملك**" إذ بنى نصَّـــه على حكاية من حكايا ألف ليلة وليلة، ليعالج من خلالها الأنظمة المتعسِّفة ويحلل "**بنية السلطـــة في أنظمة التنكر والملكية**"[3] فهو يعيد بناء حكاية " أبو الحسن المغفل" ويتصرف بها وفق ما تمليه عليه رؤيته للواقع، فيحوِّر الأحداث ويتلاعب بالشخصيات ليصل إلى مرداه.

[1] - ينظر، غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا. ص 261.
[2] - خليل الموسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث. 156.
[3] - سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 05.

خامسا : بنية الصراع في مسرحية الملك هو الملك

1- مفهوم الصراع المسرحي :

الصراع "Conflit" من الفعل اللاتيني Confligere الذي يعني يصطدم، وهو مفهوم عام يقتضي علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات موجود ضمن الذات البشرية، ولكي يكون هناك صراع ما في الواقع السياسي أو الاجتماعي أو غيره من المجالات الأخرى لابد من تواجد قوى فعالة تظهر ماديا بشكل ما ضمن إطار محدّد، وكل طرف من أطراف الصراع يرتبط باتجاه خاص به، إضافة إلى وجود علاقة تربط بين القوى المتصادمة، فيمكن أن يكون الصراع بين عناصر تنتمي إلى نفس المجال، أو يكون صراعا بين مجالين مختلفين يتصارعان عنصرا مختلفا.[1]

والمقصود بالصراع المسرحي أنه الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية، فلو اكتفى الكاتب بتقديم شخصياته دون أن يضعها في مواقف تُظهر ما بينها من صراع فإنه لا يكون قد كتب مسرحية، إنما قيمة المسرحية في اجتماع شخصياتها إزاء قضية أو فكرة، تتصارع فيما بينها فتتفق أو تختلف لتنتهي غلبة وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك.

ولما كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، فإن الصراع هو"**المظهر المعنوي لها...وهذا لا يقل في جوهريته بالنسبة لفن المسرحية عن الحوار، والصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع هي صورة بين الخير والشر، وليست المشكلة دائما هي مشكلة الخير والشر المطلقين، ففي الحياة صور لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صور هذا الصراع، سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدإ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة**".[2]

ويختلف شكل الصراع في المسرح عنه في الأنواع الأدبية الأخرى ذات البنية السردية كالقصة وغيرها، فهو يكتسب فيه كثافة وتركيزا، وتكمن خصوصية دوره في توليد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، وقد اعتبر الفيلسوف الألماني "هيغـــل" "F. Hegal" (1770-1831)

[1] – ينظر، ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 288.

[2] – عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه. ص 239- 240.

في كتابه "علم الجمال" أن الفعل المسرحي يتم بالأصل ضمن وسط تصادمي ويولد أفعالا تصادمية وردود أفعال تجعل من الضروري تخفيف حدَّته، وحله في النهاية.[1]

ولا يمكن أن يكون الصراع صاعدا من شخص لا يريد شيئا ولا يعرف مبتغاه لأن الصراع يتطلب الهجوم والهجوم المضاد، كما يقتضي شخصيات متكافئة في قوة الإرادة وفي التصميم حتى يقابل الهجوم بمثله، فالشخصية في مثل هذا الصراع يجب أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة، ولابد أن يكون لها هدف لا تنحرف عنه حتى تحققه[2]، إذ يرتبط الصراع في المسرح الدرامي بوجود البطل[3]، ويحدد نوعه في المسرحية بطبيعة ونوعية العائق [4] الذي يقف في مواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته.[5]

وكثيرا ما يكون الصراع بين الخير والشر هو محور الشخصية المسرحية الذي يدور ضمنه سلوكها وتتشكل من خلاله مواقفها وعلاقاتها، وليس بالضروري أن ينتصر الخير على الشر، لأن ذلك من طبيعة الحياة وليس من طبيعة النفس البشرية، إذ يجب على البطل أن يمر بصراع حقيقي بين هاتين النزعتين، وانحيازه لإحدى النزعتين يشترط أن يكون مبرَّرا عند المتلقي من خلال مواقف المسرحية وأحداثها، لأن غاية المسرح تصوير النماذج والمواقف الإنسانية وعرض القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية وتصوير إرادة الإنسان في صراعه أمام القوى المختلفة التي تواجهه في إطار فني له القدرة على الإمتاع والتأثير.[6]

وإذا كان الصراع بين عقيدتين أو مصلحتين، فإن مسرحية الملك هو الملك أرادها مؤلفها فضاءاً رحبا لنمو الرغبات الإنسانية والهجوم على العقبات التي تعترض هذه الرغبات، ويبدو ذلك جليا في خطاب أبي عزة:"**أصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة ولو يومين على العباد** (مغنيا) **أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض، طه،الشيـــخ الخائن المخادع أجرِّســـه**

(1) – ينظر،ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 288.

(2) – ينظر، عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. ص 269.

(3) – البطل: كلمة تدل في الأدب المكتوب والشفوي على نوعية من الشخصيات ذات قيمة عالية مختلفة من عامة البشر، وأحيانا خارقة في اتجاهين هما القيمة الاجتماعية والانتماء من جهة والصفات والقدرات الشخصية من جهة أخرى، وقد كانت تعني في اليونانية القائد المحارب أو الشخصية المنحدرة من الآلهة، وهو نصف إله أو إنسان مؤله.

(4) – العائق: مفهوم يرتبط بالصراع، الذي ينشأ من تضارب رغبة الشخصية مع الصعاب التي تمنع تحقيقها، ويمكن أن يكون قوى غيبية أو مجردة أو يتجسد في شخصية من الشخصيات، وهو العنصر الأساس في تشكل الحبكة وتكوُّن العقدة.

(5) – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 289.

(6) – ينظر، عبد القادر القط. فن المسرحية. ص 23.

على حمار بين العامة، ثم أشنقه بلفة العمامة، وشهبندر التجار الكبير ومعه تجار الحرير الذين يسيطرون على الأسواق... أجلدهم حتى أشفي غليلي ...".[1]

2- أنواع الصراع في مسرحية الملك هو الملك :

الصراع أنواع كثيرة، وأحسنه في الكتابة المسرحية ذلك الصراع الصاعد، التي ينمو ويشتد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها، ويتوقف نجاح مسرحية الصراع على قوة الشخصية وحالتها من حيث أبعادها الثلاثة الجسمانية والاجتماعية والنفسية، حتى تكون ذات قدرة على تحمل ما يريد الكاتب من دلالات، حيث لزاما أن يكون بينهما وبين بعض الشخصيات صراع حول أمر ما، قد يكون خلقيا أو اجتماعيا أو سياسيا أو غير ذلك من وجوه النشاط الإنساني، لذا فإن شكري عبد الوهاب يرى أن الصراع ينقسم إلى ثلاثة أقسام:[2]

أ- الصراع الساكن:

ويعني السكون وانعدام الحركة، حيث لا تبدي الشخصية أي فعل أو ردّ فعل بما ينعكس على سيرورة الأحداث بشكل خاص، وعلى المسرحية بشكل عام، فتغدو بطيئة.

وعندما قرأت مسرحية الملك هو الملك لأول مرة، لفت انتباهي شخصية الخادم "ميمون" الذي كله ولاء وطاعة للملك "**أمرك مطاع يا مولاي**"[3] "**عفوك يا مولاي**"[4] "**أذوب كي تسترخي هذه الأصابع الوضاءة**"[5]، وبالنظر لموضوع المسرحية وطبيعته كنت أعتقد أن هذه الشخصية ستخرج من هذا الجو الساكن المسيطر على كل أفعالها باعتبار أن الملك قد يتغير، لكنه ظل ذائبا في الرداء والتاج، ولم يتفطن حتى لسيده أنه قد تغير، وراح يعامل أبا عزة على أنه الملك الأصلي" **أدعو الله ألا تكون أصابت مولاي وعكة،ولا كانت غفوته عسرة...أنا ميمون عبدك".**[6]

---

(1) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 08.

(2) – ينظر، عبد الوهاب شكري. النص المسرحي. ص 94.

(3) – المصدر السابق. ص 21.

(4) – نفسه. ص 27.

(5) – نفسه. ص 20.

(6) – نفسه. ص 64.

ب-الصراع الصاعد:

وفيه ظهرت تحولات سريعة مفاجئة في سلوك الشخصية المحورية "أبو عزة" عندما استيقظ ووجد نفسه ملكا، مما دفعه إلى اتخاذ القرار سريعا، لأنَّه لو فكر طويلا لتراجع عنه، فقد تحول أبو عزة من ذلك المواطن المجنون إلى ملك للبلاد، وهذا ما يحقق الانتباه لدى المتلقي، الذي كان يعتقد أن أبا عزة سينفِّذ وعيده، لكنه بدا بوجه آخر يظهر جليا من خلال هذا المقطع:

"عرقوب: والآن آن القهر للحساد ... مادمت سلطان البلاد، لأن يوم الانتقام حان .

الملك: أي خصوم وأي انتقام !

عرقوب: (مقلدا صوت أبي عزة) **طه الشيخ الخائن المخادع.**

الملك: خائن مخادع، لماذا؟

عرقوب: لأن ذمته واسعة، ويأكل أموال اليتامى.

الملك: ألم يخطب للملك في صلاة الجمعة !

عرقوب: (يرتبك) **حتما .**

الملك: هل حرَّض الناس على العصيان والفتنة ؟

عرقوب : أيجرؤ ! لا ..قلت فقط، أن ذمته واسعة، ويأكل أموال اليتامى .

الملك: مصيبة هذا البلد. أن الله وضع في أفواههم بدلا من الألسنة ثعابين .

عرقوب: طيب وشهنبدر.

الملك: صديقنا الشهبندر.

عرقوب: صديق ! يسميه مولاي صديقا، وهو الذي خرَّب تجارتنا .

الملك: ماذا دهاك هذا الصباح ! تبتدع لي العداوات مع أركان دولتي وملكي، أتريد أن تقوِّض عرشي".[1]

ويمكن أن يسمى هذا الصراع بالمتدرج أو المنطقي، أو المتفق مع الافتراضات المطروحة، وهذا النوع يوجد مع وجود الفعل وردة الفعل، ولتوضيح ذلك نأخذ شخصية "الحاج محمود" وهو الوزير الأصلي، إذ عندما أيقن أن المُلك ضاع من الملك الأصلي، وأن عرقوب أتقن دوره يتفان راح يحاول استرجاع منصبه.

[1] - المصدر السابق. ص 76- 77.

"عرقوب: حاج محمود سنُجَنُّ جميعا في هذا الملعوب. أين مولاي الملك ؟

محمود: الحقيقة ما قلته لك، وهذا الثوب لي فاخلعه قبل أن يجرجرك السجان.

عرقوب: اخلعه ! لا ...لا تخض عقلي، هو معلمي وأنا أعرفه .

محمود: هو مولانا يا عرقوب، فهات الثوب.

عرقوب: أُصاب بالجنون، وأطلع من العرس بلا قرص !

محمود: تريد أن تبيعني وزارتي ؟

عرقوب: كم ستدفع ؟

محمود: لا تطمع كثيرا .

عرقوب: والفتاة ! لن تدخل في الصفقة، سأبيعك الوزارة دون الفتاة .

محمود: مولانا الملك أعطاها للوزير فخذ بعض المال، ولا تسرف في الآمال ...".[1]

والملاحظ أنه كلّما يحتدم الصراع تنكشف نوايا الشخصية، وتتضح أسباب تصرفاتها مما يدفعها إلى اتخاذ قرار مصيري، فعندما شعر الحاج محمود أن اللعبة التي أرادها الملك لن تنتهي كما يشتهي، قرر استعادة منصبه، دون مراعاة لمصير سيده الذي أصبح مجنونا.

ج- الصراع الذي يشعر بقرب نهايته:

وفيه يعمد الكاتب إلى خلق نوع من التوتر والترقب لدى المتلقي، ففي الوقت الذي يعتقد فيه القارئ أوالمتفرج لمسرحية الملك هو الملك أن الأمور ستعود إلى نصابها بعودة الملك إلى عرشه وعودة أبي عزة إلى وضعه الأوّل، يفاجأ بأن اللعبة أصبحت حقيقة ويبدو ذلك عندما سأل محمود عرقوب عن مصطفى الملك الأصلي:

"محمود : ... ومصطفى .

عرقوب : مصطفى ! أي نديم ! دخل.يعلن أنه الملك، فضحكنا جميعا .

ربطت الملكة عنقه بزنارها، وهو الآن يرغي ... ويعوي قافزا على أربع".[2]

ففي هذا المشهد برز صراع فيه إشارات من الكاتب إلى قرب النهاية .

(1) – المصدر السابق . ص 103- 104 .

(2) – المصدر نفسه . ص 103.

3- أشكال الصراع في مسرحية الملك هو الملك:

يمكن أن يكون الصراع المسرحي خارجيا مجسدا على الخشبة[1]، أو يكون صراعا داخليا تعيشه الشخصية وتعبر عنه بطرق مختلفة منها الكلام .

أ- الصراع الخارجي:

يبنى هذا النوع من الصراع أساسا على تنافس شخصيتين لأسباب معينة (عاطفية اقتصادية، فكرية، سياسية...)،وهذا الشكل من الصراع هو أساس بناء الحبكة،فيتجسد على الخشبة في شكل أفعال، وخطاب متبادل بين الشخصيات، فها هو الوزير يلمّح للملك بأن لعبته التنكرية لا تخلو من المخاطر، وكله أمل أن يعدل الملك عن فكرته

"الوزير: ألن يتبعنا حارسان أو ثلاثة ؟

الملك: لا أحد على الإطلاق.

الوزير: في المرات السابقة كان يتبعنا الحراس من بعيد. الحذر يا مولاي واجب.

الملك: قلت لا أحد على الإطلاق".[2]

وقد كان الصراع الخارجي واضحا منذ بداية المسرحية، تجسد في المقطع التالي:

"عرقوب: (ووراءه تقف المجموعة الأولى) **مسموح**

السياف: (ووراءه تقف المجموعة الثانية) **ممنوع.**

عرقوب: مسموح.

السياف: ممنوع.

عرقوب: والحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم البشرية الدهماء. الرعاع العامة. ولنا من الأسماء مالا يحصى، لا نشبع من طلب المسموح.

السياف: والعظام.الملوك.الأمراء.السادة.ولنامن الأسماء ما لا يحصى.لانتعب من فرض الممنوع.

عرقوب: أن نتخيل !

السياف: مسموح.

[1] – الخشبة هي الحيز الذي يتحرك فيه الممثل أثناء العرض المسرحي، ويتم فيه تصوير العالم الخيالي الذي يمثله الحدث، وتقابله الصالة، وهي حيز الفرجة أو المكان المخصص للمتفرجين.

[2] – المصدر السابق. ص 21- 22.

عرقوب: أن نتوهم !

السياف: مسموح.

عرقوب: أن نحلم !

السياف: مسموح .. ولكن حذار..

عرقوب: أن يتحول الخيال إلى واقع .

السياف: ممنوع". [1]

المقطع يكشف عن صراع بين ما هو مسموح به وما هو ممنوع، المسموح به يمثله فريق من الممثلين الذين يقومون بأدوار لشخصيات من عامة الناس ،أما الممنوع فيمثله فريق آخر يقوم بأدواره شخصيات من السلطة، وذلك بأسلوب سردي قصصي، يسعى الكاتب من خلاله إلى عرض الأحداث أمام المشاهدين بشكل مجرد ومخاطبة العقل لا العواطف، أي التوجه للجمهور عبر مضمون تعليمي مباشر دون وسيط وجداني أو عاطفي.

ب- الصراع الداخلي :

يعبر هذا النوع من الصراع عن معاناة الشخصية، وهذا ما نجده بارزا في نفسية أبي عزة بعدما تردَّت أحواله. "**الآن آن القهر للحساد ما دمت سلطان البلاد**"[2] ثم يخاطب خادمه عرقوب "**لقد اخترت وقتا سيئا لقضاء حاجتك العارضة، فاتك أن ترى سيِّدك وهو يرتقي العرش**"[3] "**على كل لا أعتب عليك. عقول البسطاء والعوام لا تستطيع أن تتخيل ارتقاء العرش إلا كالصعود إلى سطح بناية.لو حضرتَ ورأيت الحراس على الجانبين كصفين من شجر الحور، وبينهما أتهادى بمشية رخية، كأني أطير، أو أخطو على بساط من الزئبق. رجال الدولة ورائي والمنشدون أمامي، وحين ارتقيت العرش انحنت الهامات وعم الصمت. تلك جليلة، كمن يشرف على الدنيا من فوق رابية**". [4]

[1] – المصدر السابق. ص 6 -7.

[2] – المصدر نفسه. ص 29.

[3] – نفسه. ص 31.

[4] – نفسه. ص 32.

إنَّ الوضع الاقتصادي المتردي الذي وقع فيه أبو عزة نتيجة سياسة شهنبدر التجار،جعلت منه شخصية مهتزة، تعيش صراعا داخليا كله آمال وأحلام في مركز أولئك الذين أفقروه، محاولا فرض ذلك على أهل بيته من خلال مطالبتهم بالبيعة حتى ينفِّذ ما يجول بخاطره.

سادسا : بنية اللغة في مسرحية الملك هو الملك

1- مفهوم اللغة في الخطاب المسرحي :

اللغة أعظم شيء صنعه الإنسان، فدلت على تفوقه وعظمته وتميُّزِه عن بقية المخلوقات الأخرى، والتمييز فيها لا يكون إلا في الاستعمال، فالأدب يختلف عن بقية العلوم من حيث استخدامه للغة التي كثيرا ما تميل للمبالغة في الوصف وتوظيف البيان والبديع، فيكون الأديب ملزما بالاختيار من ألفاظ اللغة ما يناسب صنعته حتى يحقق لها النجاح ويؤدي العملية البلاغية بشكل سليم، ونجاحه في كل ذلك مرتبط بعمق وعيه بالقيمة التعبيرية للكلمة حين تدخل في علاقاتها مع بقية العناصر في التركيب، والمسرحية من الفنون الأدبية التي لا تخرج عن هذا الإطار، فهي نص أدبي من بين ما تتميز به اللغة، التي يجب أن تكون جميلة ومتميزة باعتبارها مفتاح الولوج إلى تحقيق كل الإمكانيات الممكنة والمتاحة للكائن الناطق.

"ومن أجل ذلك كلّه كانت لغة المسرحية ترتفع عن اللغة العادية، فهي لغة منتقاة ينتقيها ذوق مرهف، صقلته المرانة، ذوق يعرف كيف ينتقي من الألفاظ ما يثير فينا الفزع والخوف والرحمة إن ألَّف صاحبه مأساة، وكيف ينتقي منها ما يثير فينا السخرية والمرح والفكاهة إن ألَّف صاحبه ملهاة، ذوق يحكم التعبير ويضبطه، وكأنما كلمات اللغة كلها رهن إشارته ليختار منها أرشقها وأدقها في الدلالة على الحوادث والشخوص والطبائع والسجايا ومكنونات النفوس وخفاياها"[1]، هذه الوظائف في اللغة المسرحية من شأنها أن ترتفع بها عن لغة الحياة اليومية، الارتفاع الذي لا يجر إلى استخدام الألفاظ الغريبة، لأن هذه الأخيرة ليس من صفات التعبير المسرحي بل هي من معوِّقاته، فالكاتب يخاطب جمهورا لا يحمل معاجم لغوية معه، إذ يجب أن يكون تعبيرا جميلا خاليا من الغرابة والابتذال، يسوده الصفاء والقوة والوضوح، زاخرا بالتحولات والمفاجآت والكلمات الموحية التي تفوق لغتنا اليومية، يحاكيها ولكنها ترتفع عنها.[2]

إن البناء اللغوي لمسرحية الملك هو الملك، لا يعبر عن أفكار الشخصيات ومواقفها وأهدافها وحسب بل يتعداه إلى التعبير عن أشكال الوجود الإنساني في هذا العالم الذي يسوده اللاعدل، وبذلك اتضحت رؤية الكاتب وأهدافه التي يسعى إليها.

---

(1) – شوقي ضيف. في النقد الأدبي. ص 240.

(2) – ينظر، المرجع نفسه. ص 241.

وقد جسد ذلك بلغة تنوعت فيها أساليب العرض، ففي بداية المسرحية يبدأ بالسرد إذ يقوم الممثلون برواية الحدث من خلال توجههم المباشر للجمهور كما يستخدم الكاتب في هذه المسرحية بعض الظواهر التراثية ويوظفها توظيفا يتلاءم مع طرحه السياسي، ومن هذه الظواهر ظاهرة التنكر، فيجردها من مضمونها في الحكاية لتصبح رمزا لتكريس الواقع الطبقي.

يقول سعد الله ونوس واصفا البلاط:" **البلاط في قصر الملك، مرقاة مكسوة بمخمل ثمين، تنتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش، كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبَّك بالذهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منها برأس تنين أرجواني الألسنة ...**" [1]

أما المشاهد التي صورت الحياة في بيت أبي عزة، أو الجمع بين زاهد وعبيد، أو مشهد الجمع بين الملك ووزيره فقد اتسمت بالانسجام بين الحدث والشخصية، والرسم الواقعي الذي يربط الحكاية بمضمونها، دون أن يكون هناك أي تغريب أو كسر للإيهام.

وقد انسجم الحوار في المسرحية مع المستويات المختلفة التي يعبر عنها، فقد كانت العبارات في بعض المواقع قصيرة وسريعة، وكان ذلك في لقاء زاهد وعبيد السريع، والذي كان يجب أن يتم في سرعة حتى لا يُكشف أمرهما.

"عبيد: خفت أن تتوه، ولا تعرف المكان.

زاهد: بعرضي وأولادي لو مررت بك في شارع عام لما عرفتك.

عبيد: المهم ألا يعرفني عسس وجواسيس مقدم الأمن". [2]

ويختلف عن هذا الموقف الجلسات الطويلة لعبيد وعزة، إذ كانت عزة تستمع بالإصغاء إلى عبيد، وهو يروي لها الحكايات الطويلة عن المجتمعات التنكرية، حيث تميز أسلوب الحوار هنا بالروح القصصية المملوءة بالتشويق.

وقد تباينت لغة الحوار في المسرحية حسب تباين الشخصيات والمواقف، ففي المشاهد التي صورت حوار الملك مع وزيره، أو حوار أبي عزة مع عرقوب أو حتى مع زوجته وابنته، فقد كانت لغة مسجوعة.

واللافت للنظر في لغة أبي عزة بشكل خاص تحملها للكثافة وقوة التعبير في بعض المواقف وانتقالها من المستوى السجعي إلى اللغة اليومية المتداولة، وذلك بعد جلوسه على كرسي العرش، يقول أبو

---

(1) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 14.

(2) – المصدر نفسه. ص 23.

عزة وهو يصور ولادة الملك الجديد بداخله:"**أجتاز أرضا سبخة، وقدماي لا تغوصان، ولا تبتلان، أمشي وكأني أنزلق على سطح من الجليد المتلألئ، وما ورائي تطويه ريح غضارية وتحمله بعيدا. أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور؟**" [1]

وفي الطرف النقيض نجد لغة زاهد وعبيد لغة حديثة تخلو من السجع، وذلك لاعتمادها التحليل السياسي المعاصر "**عبيد: هناك شعور عام بالخيبة والعسر، التذمر يشتد والناس يطحنهم البؤس والخوف، ولكن التناقضات لم تنضج بعد، أقول لك وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا ما أقوله، أمام الملك الآن طريق وحيدة مفتوحة هي الإرهاب، والمزيد من الإرهاب**".[2]

وكثيرا ما تلجأ اللغة المسرحية إلى مصطلحات ومفردات العصر الحديث، على الرغم من أن الكاتب سعد الله ونوس يبدو حريصا على أن يصبغ مسرحيته "الملك هو الملك" بالصبغة التراثية على شاكلة لغة ألف ليلة، فنجد كلمات مثل : التتويج، المرحلة القادمة، مبادرة منظمة، الاستقرار الملكي، الإجراءات الاصلاحية، الإرهاب ،النظام، عناصر النظام، جهاز الأمن ...

ويبدوالكاتب متمكنا من لغة مصدر مسرحيته ألف ليلة وليلة، التي كثيرا ما تتضمن الأشعار في متن سردها، ففرقة الإنشاد تستقبل الملك بأشعار مغناة تقول فيها:[3]

أنت مولانا الكريم سدت بالملك العظيم
فابق يا نسل الكرام في نعيم لا يـــــرام
بالغا كل المـــــرام في صفا حسن الختام
البشر في جبينـــــه والخير في يمينـــــه
فاحفظه يا رب السما معززا ومكرمـــــا

(1) – المصدر السابق. ص 68.
(2) – المصدر نفسه. ص 27.
(3) – نفسه. ص 15.

2-الوسائل اللغوية للاستراتيجية التخاطبية في مسرحية الملك هو الملك:

أ- الاستراتيجية المباشرة:

يظهر الخطاب المسرحي الملك هو الملك في شكل لغوي وآخر إشاري مكمل للأول وهذا ما ولَّد علاقة بين المبنى والمعنى " **مما يلزم عنه الربط في هذا المعيار بين قصد المرسل الذي يتوخى التعبير عنه في خطابه، وشكل اللغة الدالة عليه،وذلك بالنظر إليه من خلال سياق التلفظ بالخطاب والانطلاق من افتراض عام هو أن لكل معنى شكلا لغويا يدل عليه**".[1]

والملاحظ في المسرحية أن الكاتب لم يعمد إلى استخدام الألفاظ الغريبة عن المتلقي، ورغم الطابع التاريخي التراثي للنص إلا أن المؤلف استطاع أن يعطي لنصه لغة حديثه تتسم بالسهولة في معظمها، خاصة ما كان منها يحمل الطرح السياسي الذي يريده.

ولأن المرسل هو إما مخبرا أو طالبا، فإن مسرحية الملك هو الملك تجسدت لغتها في نظام متكامل من خلال الخطاب. اتخذ فيها قطب الإرسال أحد الصيغتين، الأولى هي الإخبار، وبدا ذلك في مواطن عديدة في النص خاصة جانب السرد.

-السرد (الحكي):

السرد هو حكي قصة من الماضي لها صلة بالأفعال الدرامية في النص الدرامي ذاته، ويظهر في مسرحية الملك هو الملك في الصفحات التالية: 53 - 54 - 87 - 111، نكتفي بذكر ما قصَّه عبيد لعزة "**...في قديم...قديم الزمان كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة متناسقة كنشيد أو أغنية، أفرادها متساوون تساوي الأحرار لا العبيد. يعملون في أرضهم المشتركة كاليد الواحدة ويتقاسمون الخير كأفراد العائلة، يأكلون من مرق واحد ولا يرتدون من الكساء ما يزيد عن الحاجة أو الضرورة. في قديم قديم الزمان كانت وجوه البشر صافية وعيونهم شفافة، الباطن لديهم هو الظاهر لا التواء ولا بغاء ولا حسد، والحياة بسيطة متناغمة ... وذات يوم، وصار اليوم تاريخا وبدءا. دبَّ النشاز في حياة تلك الجماعة المتضافرة، انشق عنها واحد من أفرادها، كان أقوى، كان أدهى ... بدَّل هيئته ووجهه وتنكر.يومها ظهر المالك، وكانت أولى حالات التنكر، ثم تزين المالك أكثر وأكثر بالأبهة والثروة .. تحول المالك ملكا،**

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهيري. استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية. ص 114.

وهو أقصى حالات التنكر. ومن الملك تسللت عمليات معقدة من التنكر المتتابع. تفككت الحياة البسيطة الشفافة، وتمزقت وحدة الجماعة ...".[1]

فالفعل المسرحي هنا ليس فيه توتر درامي ونبرة متعالية، وإنما هو فعل توصيل المعلومات للمتفرج بطريقة ما، وعبيد هنا يؤدي وظيفتين، فهو يقوم من خلال هذه القصة بتعرية الأنظمة الاستبدادية، كما له دور في نقل المعلومات عن العالم الدرامي بوصفه جزء منه.

– **الطلب**: (**الإنشاء**):

الطلب هو كل كلام ينشئه القارئ في صيغة من الصيغ التالية: الأمر، النهي، الاستفهام، النداء، التمني، والكلام بهذه الصيغ لا يوصف بالصدق أو بالكذب، وقد وظّف سعد الله ونوس هذه الطريقة في مسرحيته الملك هو الملك في عدة أشكال منها :

الأسلوب الطلبي	نوعه	الصفحة	السطر
فلنبدأ	أمر	06	04
أأنا سياف أم جلاد ؟	استفهام	06	05
ولكن حذار	أمر	07	19
احلموا جميعا	أمر	08	10
اخلع أولا هذه الأوهام	أمر	09	05
أيها الوزير إني ضجر	نداء	10	01
بماذا يحلم ؟	استفهام	11	15
ماذا يمكن أن يفعلوا؟	استفهام	12	09
متى يأتي ذلك اليوم ؟	استفهام	12	12
اتبعني يا عرقوب	أمر + نداء	12	14
احفظه يا رب السما	أمر + نداء	15	06
دلّك لي أصابع يدي	أمر	15	16
هل تحاول أن تبرهني ؟	استفهام	16	16
كم عرفت هذه البلاد ملكا مثلي ؟	استفهام	16	19
اسمع ما قولك بالنزول إلى المدينة	أمر + استفهام	18	20
ليغفر لي مولاي	أمر	19	03

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 53.

أي خائن يجرؤ ...؟	استفهام	19	07
لو أن سيدي يبدّل رغبته !	تمني	21	05
أتخاطر من أجل تفاحة ؟	استفهام	24	04
هل نادتني ذات البهاء والكمال ؟	استفهام	29	09
ماذا أشكو ؟ ألا تعرفين شكوتي؟	استفهام	30	09
يا غشيم .	نداء	32	19
اقترب، أنظر، تأمل، قل لي	أمر	34	05-04
أأنت وحدك يا أبي ؟	استفهام + نداء	39	16
هاتها يا عرقوب	أمر + نداء	40	21
لا تكن سريع الغضب	نهي	46	05
متى ينتهي الشقاء ؟	استفهام	51	06
أهذا شخير أم نهيق حمير ؟!	استفهام	56	04
لا تخف يا حاج مصطفى	نهي + نداء	58	01
ليت هذا المنام لا تعقبه صحوة	تمني	63	14
لا تفر أيها الحلم	نهي + نداء	64	21
انهض يا مولاي	أمر+ نداء	65	04
أأنا مسحور ؟؟ أم أصاب عقلي أمر من الأمور؟	استفهام	67	12
ليت مولاي يترك بدنه النقي ويشرفني	تمني	68	01
أيها السيد خذها كيفما شئت	نداء + أمر	72	07
لتؤجل هذا الموضوع. من هو زائري الأوّل	أمر + استفهام	78	16
زد يا مولاي زد	أمر + نداء	82	12
أيها الوزير بَـــنِّجه	نداء + أمر	87	02
دع رعيتي تدخل إلي	أمر	91	08
ماذا أصابك يا ابنتي ؟	استفهام + نداء	94	17
أين تمضي يا حاج مصطفى ؟	استفهام + نداء	100	08
كم ستدفع ؟	استفهام	104	05
ليشرفني الأعيان	أمر	106	16
ألم تتقرب هذه اللحظة	استفهام	110	11

ب- الاستراتيجية التلميحية (غير المباشرة):

- الرمز:

إن استخدام الرمز كأسلوب بلاغي، وكمظهر من مظاهر اللغة معروف في الأدب والفن منذ القدم، وقد استخدم المسرحيون الرموز للاستفادة بأكبر قدر من الحرية في طرق الموضوعات الهامة ومعالجتها، إضافة إلى الجانب الفني من خلال البعد عن المباشرة وخلق جو من الإيحاء، لأن هناك رموز لها القدرة على إثارة إيحاءات يكون لها فضل كبير في ثراء المسرحيات[1]، فاللغة "**يمكن أن تكون لها وظائف أخرى كأن تكون حاملة للفكر، وأن تسمح لشخص ما للتعبير عن نفسه، تحليل ما يحس به دون أن يهتم كثيرا بردود فعل مستمعين محتملين**".[2]

ونص مسرحية الملك هو الملك لا يخلو من هذه الرموز التي وظفها الكاتب، مما أتاح لنا حرية في تأويلها انطلاقا من تصورنا وقراءتنا للنص، والتي لا تخرج عن الإطار السياسي والاجتماعي الذي رسمه سعد الله ونوس.

وإذا تأملنا وصف المؤلف للقصر والحياة فيه وما يسودها من .بذخ وترف[3] فإن ذلك يرمز إلى الفراغ واللامبالاة، في قوله " **كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين ...**".[4] ، والسؤال الذي يطرح نفسه لماذا اعتمد التنين دون غيره؟للزينة أم لأمر آخر؟ الجواب أن التنين ذلك الحيوان الأسطوري أراده الكاتب على جانبي الكرسي ليس من باب الزينة، بل رمزا لقوة العرش.

أما توظيفه للفظة "الرسالة" في الحوار الذي دار بين زاهد وعبيد، للدلالة على الأفكار الثورية السرية التي يتناقلها أصحاب هذا التيار فيما بينهم، يضاف إلى ذلك كلمة " المغص" والتي يرمز بها إلى معاناة الناس في ظل أنظمة الاستبداد.

وإذا انتقلنا إلى بعض شخصيات المسرحية نجد بعضها يحمل رموزا أرادها الكاتب، من ذلك "عرقوب" هذا الاسم الذي يضرب به المثل في الخلف بالوعد فقيل " أخلف من عرقوب"، فعندما

---

(1) - ينظر، غسان غنيم. المسرح السياسي في سورية. ص 267.

(2) - ما رسيلو أسكال. الاتجاهات السميولوجية المعاصرة. ترجمة: حميد الحمداني وآخرون، مكتبة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 46.

(3) - ينظر، سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 14.

(4) - المصدر نفسه. ص 14.

افتقر سيده راح يستغل تردي الأوضاع لينال وصال ابنته، وهو بذلك رمز لكل الانتهازيين الذين يستغلون تدني أوضاع الآخرين لتحقيق مآربهم الشخصية.

-الصورة الفنية :

إن توظيف الصور البيانية في المسرحية يجعل من الشخصية المستعملة لها متميزة عن غيرها، من حيث القدرة على تحويل الفكرة إلى صورة، لأن الطبيعة الإنسانية تميل عادة إلى الأشياء المادية، وأن الإدراك والمعرفة يتدرجان عبر مراحل من المادي إلى المعنوي إلى العاطفي، فالإنسان يميل أوّل الأمر إلى الأشياء المادية، ثم تتطلع نفسه إلى الأشياء الفكرية.

ولقد تنوعت الصورة الفنية في مسرحية الملك هو الملك، تبعا لمستوى الشخصيات، فلجأ إليها الكاتب بهدف تقوية المعنى أو تجسيده أو تشخيصه، وفيما يلي رصد لأهم الصور الفنية الواردة في النص:

الصورة الفنية	نوعها	الصفحة	السطر
تتحد الأحلام	استعارة مكنية	08	02
لكل واحد حلمه يلازمه	استعارة مكنية	08	09
أصبحنا على الحصير	كناية عن الفقر	09	11
أنا الظل	تشبيه بليغ	10	03
يدخل المدينة كالريح أو العاصفة	تشبيه مرسل مجمل	10	07
ستزين البلاد كعروس	تشبيه مرسل مجمل	16	11
يغوص في رغوة الصابون	كناية عن التيه	17	16
الناس يطحنهم البؤس والخوف	استعارة مكنية	27	04
رددت لي الروح يا معلمي	كناية عن الاطمئنان	33	02
هبط الليل	كناية عن الظلام	40	05
هاهي معتقة صهباء	كناية عن الخمرة	40	22
يجرفني الشك	استعارة مكنية	51	10
فر الدم من أصابعي	كناية عن الحيرة والخوف	71	17
تلألأ كالبدر التمام	تشبيه مرسل مجمل	71	19
يلتصق اليوم بردائه كما يلتصق الجنين برحم أمه.	تشبيه تمثيلي	85	03
ويمسك صولجانه كأنه حبل المشيمة.	تشبيه مرسل مجمل	85	03

تخنقني الرغبة	استعارة مكنية	86	20
د ع رعيتي تدخل إلى	مجاز مرسل علاقته الكلية	91	08
نحن عائلة جرعوها السم	كناية عن المعاناة	92	06
لف بنا ودار	كناية عن التلاعب	93	12
خوفي يتنامى	استعارة مكنية	95	21
أحسست أنّ ساقي من قصب مجوف	كناية عن الضعف والفتور	102	05
انتفض كأنه بركان	تشبيه مرسل مجمل	102	16
زأر بصوت لم أسمعه	استعارة مكنية	102	19
اشتعل غضبها	استعارة مكنية	111	06

كما مال الكاتب " سعد اله ونوس" إلى إكساب نصه نغمة مستأنسة نتجت في معظمها عن توافق فواصل الجمل في الحرف الأخير ، واتفاق بعض منها في النطق، وغيرها من ألوان البديع بنوعيه (اللفظية والمعنوية) وتراوح أثرها في النص بين التقوية والتوكيد في مواضع الطباق، وتجميل الأسلوب وإضفاء نغم موسيقي عليه في مواضع الجناس وبخاصة السجع الذي سيطر على قسم كبير من المسرحية، ومن ذلك :

المحسن	نوعه	الصفحة	السطر
المسموح على قدر الممنوع	طباق إيجاب	07	11
أصبح سلطان هذه البلاد وأشد القبضة على العباد	سجع	08	16- 17
أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض	سجع	08	18
الذين يسيطرون على الأسواق ويتحكمون بالتجارة والأرزاق	سجع	08	21
نجعل الليل نهارا	طباق إيجاب	09	03
آن القهر للحساد مادمت سلطان البلاد	سجع	09	17
لست غبيا ولست شهما	طباق إيجاب	12	04
دائي ودوائي	طباق إيجاب	30	15
عندما يصحو أبوك من الجنون ويدفع ما عليه من الديون	سجع	31	04
لا يجوز التأخير أو التقديم	طباق إيجاب	32	19
يجمع الحسب والنسب إلى الجاه والذهب	جناس ناقص	33	14

أهذا شخير أم نهيق حمير	سجع	56	04
في الحلم واليقظة	طباق إيجاب	63	09
اجتازا أمصارا و أخطارا	جناس ناقص	74	03
دون زيادة أو نقصان	طباق إيجاب	85	05
أين الحقيقي وأين الزائف ؟ أين الحلم وأين الواقع ؟	طباق إيجاب	88	11
عاجلا أو آجلا	طباق إيجاب	89	01
تختلف التفاصيل ولكن لا تختلف السمات الجوهرية	طباق سلب	89	04
أولاد الحلال أكثر من أولاد الحرام	طباق إيجاب	93	16

-اللغة المكملة للغة المنطوقة :

لا تكتفي المسرحية بالمنطوق من الألفاظ لتحقيق غاياتها التواصلية، بل تعمد إلى توظيف الإشارات والأضواء والملابس والديكور والأصوات، وكل ما يشير إليه الكاتب كملاحظات حول عمله من ذلك ما أورده سعد الله ونوس في مدخل مسرحيته الملك هو الملك:"**يدخل الشخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك. حيوية، حركات بهلوانية، أوضاع تشكيلية تتوافق مع فقرات المقدمة. الجميع يرتدون ملابس شخصياتهم ... أما شهبندر التجار والشيخ طه فيقفان في زاوية بعيدة وهما يعبثان ببعض الدمى المعلقة بخيوط**".[1]

"**فالكلمات في المسرح تعتمد في تعزيز دورها على لغة أخرى مرئية وغير منطوقة على سبيل المثال الملابس، الصوت بنوعيه، ثم الإضاءة التي تعبر عن الحالات النفسية والأهداف والمغزى والمفهوم، ثم أخيرا المعنى**"[2]، فنجد شخصيات المسرحية ترتدي ألبسة تتوافق ودورها (الملك، الوزير، السياف، مقدم الأمن...)

فكل ممثل يرتدي زيا يعكس به عرفه وهويته ووضعه الاجتماعي ومعتقداته، فلباس الملك يختلف عن لباس الوزير وعنهما يختلف لباس عبيد، فهو بذلك بنية لبنى متعددة، كما أن للزي المسرحي دور هام في التعريف بزمان ومكان الحدث وبهوية الشخصيات ووضعها الاجتماعي والنفسي.

[1] – المصدر السابق. ص 05.

[2] – ما رسيلو أسكال. الاتجاهات السميولوجية المعاصرة. ص 97.

كما نجد لغة الصوت غير ثابتة على نمط واحد " **يتناقل الشخوص كلمة اللعبة بصورة فوضوية وطبقات صوتية متنوعة**"[1] "**زاوية إلى جوار مخدع الملك، يظهر الحاج مصطفى وعرقوب. الضوء خافت، والأصوات خافتة**".[2]

كل ذلك كان له دور فعال في زيادة النص أكثرقوة وفعالية وإيحاء، وغيرها من اللغات المكملة.

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 05.

[2] – المصدرنفسه. ص 56.

سابعا: بنية الحبكة والعقدة والحل في مسرحية الملك هو الملك

I- بنية الحبكة في مسرحية الملك هو الملك :

الحبكة كلمة مأخوذة في اللغة العربية من الفعل حبك حبكا أي أحكم صناعة الشيء.

أما تعبير Intrigue في اللغة الفرنسية مأخوذة من الفعل اللاتيني intricare الذي يعني حيِّز، ومنه الفعل الايطالي intrigo الذي يعني خلط الأمور بعضها ببعض.

والحبكة مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح، وفي كثير من الأنواع الدرامية، فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات، تتحول بموجبها إلى أفعال تتحدد في مسار المسرحية من البداية إلى النهاية، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعوائق في العمل. [1]

والحبكة هي الربط بين حوادث القصة وشخصياتها ربطا منطقيا يجعل المسرحية وحدة متماسكة ذات دلالة محدودة، ولبناء الحبكة الجيدة على الكاتب أن يرسم تصميما هيكليا واضحا لقصة المسرحية، حيث ينظم الحوادث والشخصيات معتمدا على المقدمة والعقدة والحل، وتترابط الحوادث والشخصيات معتمدا على الحبكة الجيدة، وهي بذلك من العناصر المسرحية الرئيسية.

ويتداخل تعبير حبكة مع مفاهيم متقاربة كالعقدة والحكاية والفعل الدرامي :

1-الحبكة والحكاية :

انطلاقا من أن الحكاية هي أسلوب تعبير يشكل السرد أساسه، لأنه يقوم على قص حادثة فعلية أو مختلفة ويفترض وجود راو، واعتبرت الحبكة ترابط هذه الوقائع بعلاقات سببية ضمن مسار يمتد من بداية إلى وسط أو ذروة ونهاية، وعليه فهي بناء يتركب على النواة البسيطة التي هي الحكاية. [2]

والفرق بين القصة ذات الحبكة والخالية منها، فرق بسيط، فترابط الأحداث في القصة الخالية من الحبكة يأتي وفق تسلسلها الزمني، أما أحداث القصة ذات الحبكة فترتبط بعلاقة سببية بين الحوادث، مما يولد عنصر التشويق المختلف عن ذلك الموجود في القصة الخالية من الحبكة، فالمشاهد يرى المسرحية كاملة في جلسة واحدة وفي موقف محدد، على عكس قارئ الرواية الذي يتصرف في الزمان والمكان على فترات مختلفة، وهذا ما يجعل الكاتب يعمل على شد انتباه المتلقي.

[1] – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 166.

[2] – ينظر، المرجع نفسه. ص 166.

2- الحبكة والفعل:

لقد ميزت الدراسات الحديثة بين مفهومي الحبكة والفعل الدرامي من خلال"**توضعهما ضمن نموذج القوى الفاعلة، فعرفت الفعل الدرامي بتوضعه على مستوى البنية العميقة structure profonde،لأنه يرتبط بقوى محركة لا تكون شخصيات بالضرورة، بينما وضعت الحبكة على مستوى البنية السطحية structure de surface وربطها بالشخصيات**".[1]

والواقع أن الحبكة تتعلق بمسار الحدث وبعلاقة الشخصيات ببعضها ضمن هذا الحدث، ويستطيع الكاتب أن يبلغ هذه الغاية إذا اعتمد في رواية الحدث على الحركة الدرامية الدائمة، متجنبا السرد والإشارات الكثيرة إلى الأحداث التي تكون خارج المسرح، إضافة إلى التركيز وتجنب الإطالة في الحوار وتشعب الأحداث وتعدد الشخصيات "**وفي سبيل الحفاظ على الحركة الدرامية لا يدع المؤلف الأحداث تسير سيرا عاديا فاترا حتى تصل المسرحية إلى القمة أو الأزمة، بل يحاول أن يبلغ هذه القمة عن طريق مواقف صغيرة متوترة تتعقد ثم تنحل تباعا صاعدة طوال الوقت إلى قمة المسرحية وأزمتها**".[2]

ومسرحية الملك هو الملك تحكي قصة ملك ملول يسمى فخر الدين المكين يترل مع وزيره بربير الخطير متنكرين إلى أزقة المدينة، لكي يروِّح عن نفسه، ويجد تسلية كبيرة في زيارة رجل فقير مجنون يدعى أبو عزة يحلم بالملك والسلطة كي يثأر من شهبندر التجار والشيخ طـه المتسببين في إفلاسه، بينما تناكده زوجته، ويسخر منه خادمه عرقوب الطامع بوصال ابنته عزة، وتخطر للملك فكرة ممتعة ماذا لو خدرا ذلك المغفل وألبساه ثياب الملك ثم وضعاه في القصر حاكما ليوم واحد! ويفعل الملك ذلك بغية الضحك ولكن الأمور تنقلب عندما يستيقظ أبو عزة ويجد نفسه ملكا، فيأخذ بالتصرف وكأنه ملك، ويضرب على يد الكل بيد من حديد، والغريب أن لا أحد في القصر استطاع أن يلحظ أنه ليس الملك الحقيقي، بل الكل يعامله باحترام حتى الملكة، في هذه الأثناء يجد الوزير بربير في الملك الزائف بديلا أقوى من الملك الحقيقي، فيسترجع بعد حيلة بزته من عرقوب ويخرجه صفر اليدين، بعد أن خسر الوزارة وعزة في وقت واحد.

---

[1] – ينظر، المرجع السابق. ص 167.

[2] – عبد القادر القط. فن المسرحية. ص 37.

وعندما تمثل أم عزة أمام زوجها وعزة أما أبيها لا يتعرف عليهما، وبدلا من أن ينصرهما على الشيخ طه والشهبندر، راح يدافع عن الظالمين اللذين أصبحا دعامتين لحكمه الباطل، وبذلك يكون أبو عزة المغفل قد تنكر حتى لنفسه، ثم بعد ذلك يصدر حكمه على أبي عزة الفقير بالتجريس علنا، وعلى ابنته عزة بأن تصبح جارية في قصر الوزير، وهكذا تنتهي المسرحية بنتيجة مفادها أن الرداء هو الذي يصنع الملك، وكل من يلبس الرداء مهما كان أصله الطبقي لابد أن يتحول إلى مستبد.

II- بنية العقدة في مسرحية الملك هو الملك:

تستخدم العقدة في المسرح للدلالة على تشابك خيوط الفعل الدرامي، وهي على حد قول أرسطو ما يكون من البدء إلى ذلك الجزء الذي يحدث منه التحول إلى سعادة أو شقاء.[1]

وقد تنوعت التعريفات لمصطلح العقدة وأكثرها عمومية هو " **العقدة هي المرحلة التي تتظافر فيها الصراعات، وتتعقد إلى حد تشكيل نقطة الانعطاف point de retournement في العمل الدرامي من خلال إثارة أزمة**".[2]

وجاء في تعريف القاموس الفرنسي Lexis أن العقدة هي نقطة الذروة في المسرحية، أي هي اللحظة التي تأخذ فيها الحبكة التي يستند عليها الفعل الدرامي مسارا جديدا يسير بها نحو الحل.[3]

ويعني التعقيد موضوع القصة والطريقة التي تسير فيها المسرحية، وتتابع الأحداث وتتاليها، وليس التعقيد مجرد جمع لحوادث، بل سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات، ولا تسير هذه السلسلة وقتا معينا ثم تتوقف، ولكنها تتشكل إلى أزمة يظهر لديها الهدف كله وتنتهي بحل. ولا يقصد بالجزئيات التي تكوِّن العقدة كل ما يمكن أن يحدث ويقع، بل كل ماله تأثير، وما يؤدي إلى هذه الغاية، فهذه الجزئيات تسير في تتابع، وكل واحدة منها تنمو من الأخرى التي قبلها وهكذا حتى يتحقق عنصر الجاذبية والتشويق.[4]

"**وللمحافظة على جاذبية الحوادث يجب ألا تبطئ الحركة في القصـــة، وألا يتخللها كثيـــر من الوصف، فإن الوصف يبطئ بها،ونراها تسرع وتتتابع إذا حذفنا كثيرا من الحوادث التافهة، ...ولم نقحم شيئا يدعو إلى تشتيت الذهن بقصد الترويح عن النظارة فإن ذلك يقتل المسرحية، مع ملاحظة ألا تبقى شخصية من الشخصيات على المسرح طول الوقت، فإن ذلك فضلا عن أنه يستنفذ جهده يدعو إلى الملل- ملل الممثل وملل النظارة على السواء-**".[5]

وتظهر العقدة في مسرحية "**الملك هو الملك**" بشكل متدرج، محدثة ذهولا و دهشة لدى المتلقي، وقد برع الكاتب في إيجاد الجو المناسب لسير أحداث مسرحيته وتتاليها لتصل مرحلة

[1] - ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 312.
[2] - المرجع نفسه. ص 313.
[3] - ينظر، المرجع نفسه. ص 313.
[4] - ينظر، عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها. ص 266.
[5] - المرجع نفسه. ص 266-267.

التعقيد، ففي الوقت الذي كان الملك الأصلي يعتقد ويجزم وربما معه المتلقي (قارئ أو مشاهد) أن الملكة هي من يكشف اللعبة ويفك خيوطها نجدها تمعن في التنكر أكثر، ولا تتعرف على الملك الزائف ويبدو ذلك في الحوار الذي دار بين محمود وعرقوب.

"محمود : والملكة .

عرقوب: والملكة! مولاتي الملكة بلحمها ودمها كانت تناغيه، وتطعمه بيدها ... وحين وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الأرض، وراحت تحتضن قدميه، وتقبلهما مهللة ... أنت ملكي وسيدي عذبني إذا شئت. افعل ما يحلو لك فأنت ملكي وسيدي".[1]

وتزداد في التأزم أكثر عندما يخبر عرقوب محمود المتسائل عن حال الملك الذي قرر أن يضع حدا لهذه اللعبة."**عرقوب:مصطفى! أي نديم!دخل مزبدا يعلن أنه الملك،فضحكنا جميعا، ربطت الملكة عنقه بزنارها، وهو الآن يرغي ... ويعوي قافزا على أربع ...".**[2]

وقد قدَّم الباحث الفرنسي "جاك شيرير" "J. Sherer"في كتابه "الدراما تورجية الكلاسيكية في فرنسا" تعريفا جديدا للعقدة عندما قال:"**العقدة هي مجموعة الأحداث الخاصة التي تتشابك وتختلط، فتغير من مصالح وأهواء الشخصيات، بحيث تعطي للفعل الأساسي دفعا للاستمرار، لكن بمنحى مختلف عما كان عليه في البداية".**[3]

ومنه فالعقدة في المسرحية عنصر أساسي له دور كبير وفعال في بناء مسار الفعل، ارتبطت بالصراع والعائق نتيجة التعارض بين مراد البطل وغيره من الشخصيات التي تعيق تحقيق هذه الرغبة، مما أسهم في غذاء الصراع المسرحي.

ويطلق على العقدة مصطلح آخر وهو :

-الذروة: Paroxysme

"Paroxysme" مأخوذة من الكلمة اليونانية "Paroxysmos" التي تعني أثار، أما الكلمة الانجليزية "climax" فمأخوذة من اليونانية Klimax التي تعني السُّلَم، وتتضمن معنى التصاعد والتدرج[4]، وهي بذلك مرحلة تتوضع في منتصف المسرحية حين يصل التصاعد الدرامي

---

[1] - سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 103.

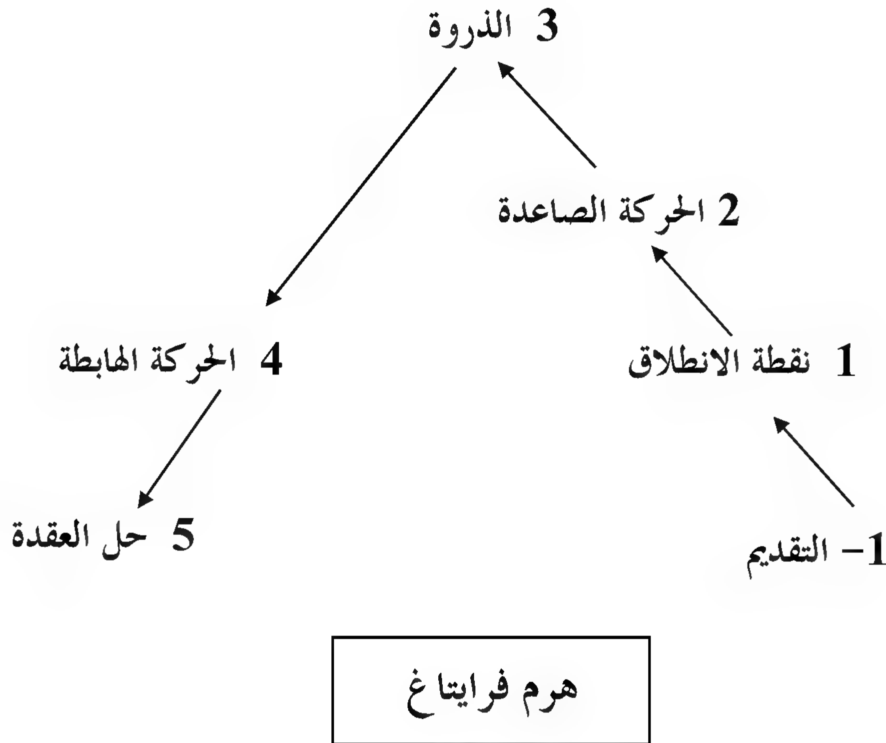
[2] - المصدر نفسه. ص 103.

[3] - ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 313.

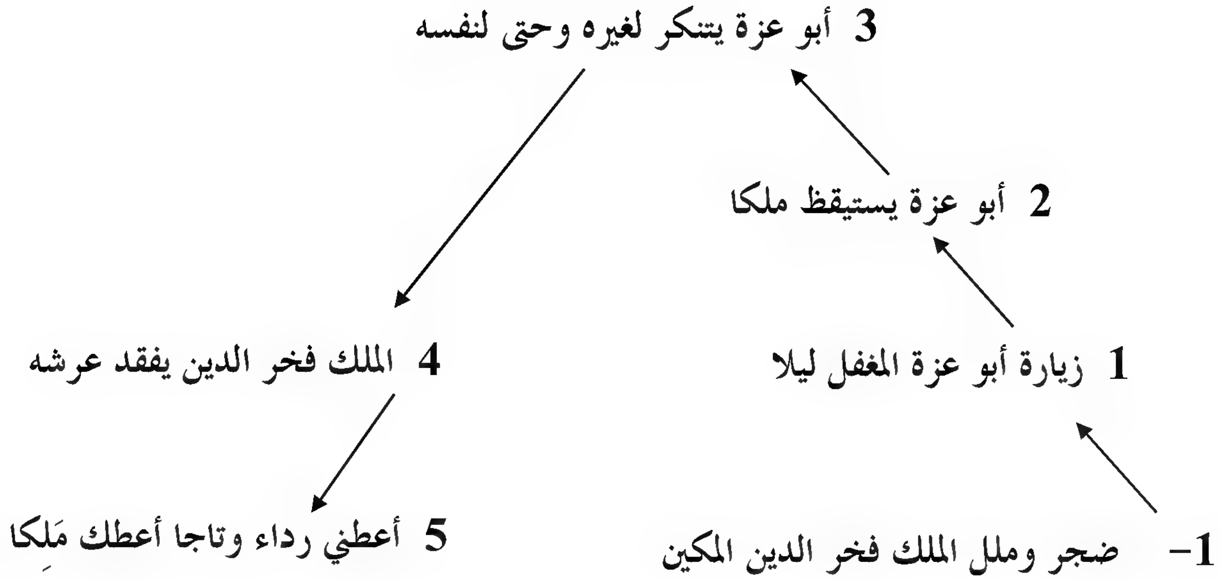
[4] - ينظر، المرجع نفسه. ص 220.

إلى أوجه ويتعقد، وتليها مرحلة الهبوط باتجاه الحل، وغالبا ما تعبر الأزمة عن الحد الأقصى للتوتر وتعقد خيوط الحبكة.

وبناءً على ما تقدم نجد مفهوم الذروة قريب من العقدة، وهذا ما أورده الناقد الألماني "غوستاف فرايتاغ" 1816-1895 (G. Freytag) في كتابه "تقنية المسرح" من خلال نظرية الهرم المسمى باسمه (هرم فرايتاغ) درس فيه الذروة ضمن مراحل الحدث في المسرحية، فقسم بنية المسرحية ذات الفصول الخمسة إلى مراحل خمس، ووضعها في رسم على شكل هرم تشكل المرحلة الثالثة ذروته.[1]



[1] - ينظر.، المرجع السابق. ص 220-221.



سير الأحداث في مسرحية الملك هو الملك

الهرم يبرز كيف تطورت الأحداث في مسرحية الملك هو الملك، إذ بدأت بنمط وصفى، بيَّن من خلاله الكاتب حالة الملل والقلق الذي يعيشه الملك في قصره، فيجد تسلية في هموم رعيته من خلال المغفل أبي عزة، الذي أحضره إلى القصر وجعل منه ملكا، لكن اللعبة لم تسر كما يشتهي صاحبها، فهذا المغفل تحول إلى ملك حقيقي وتنكر للجميع بمن فيهم زوجته وابنته، وبذلك فقد الملك عرشه، لتنتهي المسرحية بنتيجة مفادها "أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا"

III– بنية الحل في مسرحية الملك هو الملك:

كلمة Dénouement الفرنسية مأخوذة من اللاتينية de-nodare بمعنى فك خيوط العقدة، ويترجم حرفيا في اللغة العربية بتعبير حل العقدة، كذلك يستعمل في اللغة الانجليزية تعبير Résolution الذي يترجم في العربية بكلمة حل[1] وقد عرَّف أرسطـو الحل بأنه " **ما يكـون من بدء التحول إلى النهاية، تتأتي مباشرة عن الانقلاب[2] في وضع الشخصية**".[3]

وقد وضعت الكلاسيكية الفرنسية شروطا للخاتمة الجيدة هي: [4]

– إن أهواء وميولات الشخصيات وحدها التي توصل إلى النهاية لا المصادفة.

– يجب في الخاتمة أن تعرِّف بمصير كل الشخصيات، وأن تعطى حلا لكل المشاكل التي طرحت ضمن المسرحية.

– أن تكون موجزة وواضحة، بحيث تتم نتيجة لتسارع الحدث في النهاية،فيحصل هبوط سريع بعد تصاعد العقدة.

والحل يأتي عادة في الفصل الأخير من المسرحية، وليس معنى ذلك أن يخصص هذا الفصل كله للحل، بل يجب على الكاتب أن يأخذ الحيطة ويترك لهذا الفصل أهم مناظر المسرحية وأقوالها، وألا يترك شيئا مما مضى في المسرحية دون تفسير أو توضيح، إذ لابد أن يأتي هذا التفسير طبيعيا أثناء الحوار، وبذلك يكون الحل مقبولا لدى العقول العادية مهما كان غيـر متوقـع، حيـث من المسموح به أن تأتي النهاية الهادئة مثلا بعد الموقف العصيب المثير، وذلك لتخفيف حدة التوتر لدى المشاهدين.[5]

وقد ارتبط شكل الخاتمة تاريخيا بالنوع المسرحي، فالتراجيديا عُرفت بـخاتمتها المأساوية، كما عُرفت الكوميـديا بكون خاتـمتها سعيدة، أما التراجيكوميديا فخاتـمتها سعيدة رغـم أن موضوعها جاد.[6]

---

(1) – ينظر، المرجع السابق. ص 178.

(2) – الانقلاب: "péripétie" مأخوذة من اليونانية Peripetera التي تعني حدثا غير متوقع، وترجمت في اللغة العربية إلى انقلاب أو تحول، وهو مصطلح يطلق على التغير المفاجئ الذي يطرأ على الموقف أو الحدث الدرامي ويؤدي إلى حل العقدة وإلى الخاتمة.

(3) – المرجع السابق. ص 178.

(4) – ينظر، المرجع نفسه، ص 178– 179.

(5) – ينظر، عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. ص 285.

(6) – ينظر، المرجع السابق. ص 178.

"والمهم في الملهاة كما في المأساة، ألا يكون الحل مفتعلا وليد التصرف والمقادير ولكنه نتيجة لتسلسل الحوادث ومنطقيتها، وأن تقبله عقول النظارة من غير عناء وأن يمهد له المؤلف تمهيدا يجعله طبيعيا، ولن يتأتى هذا الحل الطبيعي إلا إذا راعى المؤلف من أول كلمة يخطها في مسرحيته نهايتها والغاية منها، وجعل الحوادث سلسلة محكمة الحلقات يأخذ بعضها برقاب بعض، وأن يختار هذه الحوادث اختيارا دقيقا من بين ركام الحوادث الكثيرة التي تغص بها الحياة".[1]

بناءً على ذلك حريٌّ بنا أن نطرح السؤال التالي: كيف كان الحل في مسرحية "الملك هو الملك" وما المعايير التي اعتمدها الكاتب قبل أن ينهي خطابه المسرحي؟

مما لاشك فيه أن خاتمة المسرحية جاءت شبيهة بمدخلها، حيث يتوجه الممثلون إلى المشاهدين بأن ما يشاهدونه هو عبارة عن لعبة يقومون بخلع ثياب شخصياتهم وهم على خشبة المسرح.

أما رؤية سعد الله ونوس للحل، فيقدمها في خاتمة عمله المسرحي عندما تقول المجموعة: "(معا): **تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء، فاشتعل غضبا وذبحت ملكها،ثم أكلته. في البداية شعروا بالمغص، وبعضهم تقيأ، لكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى الناس وراقت الحياة، ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون".**[2]

وقد استوحى الكاتب حكاية التهام الشعب لملكه من الاحتفالات الإباحية التي كانت تقوم بها شعوب جزر فيجي عندما يموت الملك، إذ أن موته عندهم يعني موت السلطة، وسقوط كل القوانين والشرائع،وهذا ما يجعلهم يمارسون كل ما هو ممنوع إلى حين تولي ملك جديد مقاليد الحكم.[3]

والملاحظ أن ونوس لم يعرض حلا يستدعي تغيير الملك، بل كان حلُّه يكمن في ضرورة التهام الملك وهو حل مقحم على الحكاية، وقد اعتبر المؤلف هذه النهاية " **محصلة طبيعية، مادام المجتمع يُعرض كسلسلة من عمليات التنكر تصل في الملك شكلها الأقصى، إن طقس الالتهام**

(1) – عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. ص 289.

(2) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 111.

(3) – ينظر، فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 136.

هو بالضبط الاحتفال الذي يتيح لنا أن نتقاسم الملك ونتوزع دلالاته، أي أن يصبح كل منا الملك في مجتمع بلا طبقات وبلا تنكر".[1]

إن الهم السياسي الذي يختلج بذات الكاتب جعله يقترح مثل هذا الحل، إيمانا منه بأن للملوك سحنة واحدة، والتغيير الحقيقي هو ذاك الذي ينشأ في أحضان الطرف الآخر للصـــــــراع في المسرحية (زاهد وعبيد)، هذا الطرف الذي لا يملك شيئا لكنه قادر على العمل السياسي والتعامل مع الجماهير لأجل قيادتها في الأوقات المناسبة.

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك : إيضاحات. ص 117.

خـــــاتمة :

عندما ندخل عالم النص الأدبي نجد أنفسنا أمام صرح عظيم غامض يحتاج منّا وقتا و جهدا و آليات للوقوف عند خفاياه و كنوزه ، صرْح لا يدري داخله أيخرج منه كما دخل ، أم يخــرج منه و قد سكنته قضاياه و هواجسه و أمتَعته فنياته و جمالياته ، و راودته دلالاته و رموزه .

و مسرحية " **الملك هو الملك** " لسعد الله ونوس من النوع الثاني الذي تخرج منه و قد ترك في نفسك أثره ، بل إنه ليشدك إليه و يفرض عليك قراءات عدة لا تطابق إحداها الأخرى تماما ، و إن كانت تشترك في الأساس ،فلا يمكن الإحاطة بعالم النص الناجح بقراءة واحدة ،كما لا يمكن أن ندخل صرحَه و نحن نريد شيئا محدَّدا ينطلق من خلفية ثقافية أو اجتماعية أو سياسية ، فالعلاقة بين النص الأدبي و القارئ يجب أن تكون علاقة ود و حوار، فالنـــص يطرح تجربـــة هي تجربـــة الكاتب ، و المتلقي يملك تجربة في سياق ما من سياقات الحياة ، فإذا اجتمعت التجربتان على مبدإ الحوارية فإن القراءة عندئذ تخلق عالما جديدا من المتعة ، على اعتبارأنّ النص الأدبي هو من بعــض جوانبه،جملة من المثيرات التي تستدعي من القارئ استجابات معينة بحسب القارئ و نوع القراءة.

وبعد رحلة شيقة في عالم مسرحيـــة" الملك هو الملك" توصلت الى جملة من النتائـــج هذه أبرزها:

– المسرح لا يوصل هدفه النهائي إلاّ عبر العرض الذي يتم إنجازه خلال تحويل العلاقة الكامنة فيه إلى خطابات مجسدة ، و إذا كان النص قائما على مجموعة أنظمة إعلامية لفظية وغير لفظية ، فإنّه يُوسّع مدارك المتلقي و يجعله يعيش لحظة من الاهتمام بما يُعرض أمامه .

– النظام المسرحي هو شكل تعبيري و اتصالي متغيـــر سواء على مستـــوى الشكل أو المضمون لارتباطه بالتغيرات التاريخية ، يكون للكاتب و المخرج والممثل والمتلقي دور في إبراز خصوصيته .

– المسرح تحكمه التعددية وليس الواحدية خلافا للنصوص الأخرى، فالنص المسرحي المكتوب مُعد أساسا لإنجاز العرض المشهدي، وبناءا على هذا يخضع للتشغيل من خلال الحذف و التعديـــل و الإضافة ، من أجل تجاوز حالة الانغلاق الذي تفرضه الصيغة الأولى (النص) .

– إن المسرحية الناجحة هي تلك التي تقدِّم طبيعة الأفـــراد و مقوماتهـــم النفسية و الاجتماعيـــة و الإنسانية ، مستعينة بخيال الأديب في رسم نماذج تحاكي الواقع، بحـــيث إذا شاهدناها أو قـــرأنا عنها أحسسنا أنها ذات قسمات واضحة لا تُنسى و يكتب لها الخلود و البقاء .

– لقد كشفت المسرحية عن امتلاك الكاتب لرؤية درامية ورسالة فكرية يود إيصالها من خـــلال اعتماد التراث باعتباره أحد الأدوات الفنية التي تسهم في بناء مسرح ذي طابع شعـــبي و تحميـــله رؤية اجتماعية و سياسية لعصر مليئ بالمتناقضات، عن طريق كشف السلبيات المتفشية في الواقـــع من خلال تقديمه للنماذج السلبية، لكنه في الوقت نفسه قدَّم نمـــاذج إيجابية مثل شخصيتي زاهـــد و عبيد .

– إنَّ المســـرح يمكن أن يكون أداة تعـــالج القضايا السياسية و الاقتصـــادية النابعة من العصـــر، و أنّ علاقته بالسياسة علاقة حتمية و أكيدة، فلا يمكن له الاستمرار من دونها.

– إن المسرح عند سعد الله ونوس لا معنى له إذا لم يطرق قضايا الإنسان الجوهرية من خلال حوار متعدد ، مركَّب و شامل لا يعطي الأجوبة المباشرة للمتلقي ، و إنَّما معالجتها من وجهة نـــظر محدَّدة قصد التأثير فيه و تعليمه و دفعه لاتخاذ موقف محدَّد من تلك القضية ،عبر وسائل فنية تخدم هذا النوع المسرحي (مسرح التسييس) .

– إن المسرح السياسي منذ القدم لم ينفصل عن المجتمع بقضاياه المختلفة، فكان دوما وسيلة للتعبير عن قضاياه الاجتماعية، وأداة لتوجيهه سياسيا وثقافيا و اجتماعيا،و مساحة للتعبيـــر عن أفكـــار وإيديولوجية المجتمعات.

– إن بروز ظاهرة الإبعاد الزماني و المكاني في مسرحية " الملك هو الملك " كان ضرورة لتجنب المزالق التي قد تسببها الصراحة في معالجة الظواهر السياسية ، إضافة الى تقنية التغريب التي فرضتها مجموعة من الشروط التي يقتضيها المسرح السياسي من حيث المعالجة ،و من حيث التأثر بمنهـــج بريخت .

– إن المسرح على حد تعبيـــر سعد الله ونوس ليس تجـــليا من تجليات المجتمـــع المدنـــي فحسب بل هو شرط من شروط قيام المجتمع ، و ضرورة من ضرورات نموه و ازدهاره .

قائمة المصادر و المراجع:

1- القرآن الكريم.

2- إبراهيم صحراوي.تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية.دار الأفاق، الجزائر، ط 1، 1999.

3- أحمد مداس. لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري. عالم الكتـــاب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 2007 .

4- إدريس بلمليح . نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث . منشـــورات زاوية للفن و الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2005 .

5- أدونيس(علي أحمد سعيد).فاتحة لنهايات القرن. دار العودة، بيروت، لبنان،ط 1، 1980 .

6- أرسطوطاليس . فن الشعر . تحقيق و ترجمة شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للطباعـــة و النشر، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1967 .

7- ألارديس نيكول. علم المسرحية. ترجمة دريني خشبة ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، د ت .

8- أمير إبراهيم القرشي.النماذج والمدخل الدرامي.دارعالم الكتب،القاهرة،مصر،ط1، 2001 .

9- العربي الذهبي . شعريات المتخيل ، اقتراب ظاهراتي . شركة النشر و التوزيع للمدارس ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2000.

10- أليكسي بوفوف . التكامل الفني في العرض المسرحي . ترجمة شريف شاكر ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1976 .

11- بشبندر ديفيد .نظرية الأدب المعاصر و قراءة الشعر . ترجمة عبد المقصود عبد الرحيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 1 ، 1996 .

12- تمارا ألكسندروفنابوتينتسيفا . ألف عام و عام على المسرح العربي.ترجمة توفيق المؤذن ، دار الفرابي ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1990 .

13- توفيق الحكيم . الملك أوديب . المطبعة النموذجية ، القاهرة ، مصر ، د ت .

14- جمال شحيد . في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان .دار ابن رشد للطباعة و النشر ، لبنان ، ط 1 ، 1982 .

15- حاتم الساعدي . محاضرات في النثر العربي الحديث. مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1999 .

16- حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص مخائيل رومان .الهيئة المصرية العـــامة للكتـــاب ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1997 .

17- حامد حفني داود. تاريخ الأدب الحديث تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه. ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993 .

18- حسن بحراوي.بنيةالشكل الروائي.المركز الثقافي العربي،الدارالبيضاء،المغرب،ط1، 1999 .

19- حميد الحمداني. فعل القراءة و توليد الدلالة. المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2003 .

20- حورية محمد حمـــو. تأصيل المســـرح العـــربي بين التنظـــير والتطبيق في سوريــــاو مصر. من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 1999 .

21- خثير ذويبي . البنيوية و العمل الادبي (دراسة بنيوية شكلانية لمرثية مالك بن الريِّـــب) . مطبعة موساوي ، سطيف ، الجزائر، ط 1 ، 2001 .

22- خالد أمين . الفن المسرحي و أسطورة الأصل . منشورات كلية الأداب و العلوم الإنسانية ، جامعة عبد المالك السعدي ، تطوان ، المغرب ، ط 1 ، 2002 .

23- خليل الموسى . المسرحية في الادب العربي الحديث تأريخ- تنظير- تحليل . من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 1997 .

24- دريني خشبة. أشهرالمذاهب المسرحية و نماذج من أشهر المسرحيات. الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1999 .

25- ذهبية حمو الحاج.لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب. دار الأمل للطباعة والنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2005 .

26- زران محمود إبراهيم . خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصـــرة . دار الشـــروق للتوزيع ، ط 1 ، 2003 .

27- رضا غالب.الممثل و الدور المسرحي.أكادمية الفنون(مسرح)، القاهرة،مصـــر، 2006 .

28- روجرم بسفيلد.فن الكاتب المسرحي.ترجمة دريني خشبة،دارالنهضة،القاهرة،مصر،1964.

29- رولان بارت.الأدب و البلاغة. ترجمة أسعد الغانمي، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1993 .

30- سارة مليز. الخطاب. ترجمة يوسف بغول ، منشورات مخبرالترجمة في الأدب و اللسانيـــات، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، 2004 .
31- سعد الله ونوس.بيانات لمسرح عربي جديد.دار الفكر الجديد،بيروت،لبنان،ط 1، 1988.
32- سعد الله ونوس. الملك هو الملك.مشورات دار الآداب ، بيروت، لبنان ، ط 4 ، 1983.
33- سعيد يقطين.تحليل الخطاب الروائي.المركزالثقافي العربي،بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1989 .
34- سيبويه(أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر) . الكتاب . تحقيق و شرح عبد الســـلام محمد هارون ، دار عالم الكتب ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1983 .
35- شوقي ضيف . في النقد الأدبي . دار المعارف ، مصر ، ط 4 ، 1976 .
36- صالح لمباركية.المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية .ج 2 ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، ط 1 ، 2005 .
37- عباس محمود العقاد.خواطر في الفن والقصة.دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان ، 1973 .
38- عبد القادر القط.فن المسرحية. الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، الجيزة ، مصـــر ، ط 1 ، 1998 .
39- عبد الكريم جدري . الفن المسرحـــي . دار الفنك للنشـــر ، الجزائر ، ط 1 ، 2002 .
40- عبد الكريم جدري.نماذج من المسرح الأوروبي الحديث.دارهومة،الجزائر، ط 1، 2002 .
41- عبد المالك مرتاض.النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟.ديوان المطبوعات الجامعية،الجـــزائر، 1983.
42- عبد الله إبراهيم.المتخيل السردي،مقاربات في التناص و الرؤى والدلالة.المركزالثقافي العربي، بيروت ، لبنان ، 1990.
43- عبد الهادي بن ظافر الشهيري . استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية . دار الكتاب الجديدة المتحدة ، بن غازي ، ليبيا ، ط 1 ، 2004 .
44- عز الدّين إسماعيل.الأدب وفنونه،دراسة و نقد.دارالفكرالعربي،بيروت،لبنان،ط7، 1978 .
45- علي الراعي.المسرح في الوطن العربي.عالم المعرفة،عدد 247 ،الكويت ، ط 2 ، 1999 .
46- علي عقلة عرسان . سياسة في المسرح ، دراسة . من منشورات اتحاد الكتاب العـــرب ، دمشق ، سوريا ، 1987 .

47- عمر بلخير. تحليل الخطـــاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية .منشورات الاختـــلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2003 .

48- عمر الدسوقي.المسرحية،نشأتهاوتاريخهاوأصولها.دارالفكرالعربي، القاهرة ، مصر ، 2003 .

49- عواد علي . غواية المتخيل المسرحي، مقاربات في شعرية النص و العرض و النقد. المركـــز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1997.

50-عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته و آدابه وأثر النشاط المسرحي في المـــدارس. دار جرير للنشر و التوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 2006.

51- غسان غنيـــم، المسرح السيـــاسي في سوريا 1967-1990.منشورات دار علاء الديـــن، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

52- فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربـــي الحديث. دارسعاد الصبّـــاح للنشـــر و التوزيع ، الكويت ، ط1، 1999.

53- فرحان بلبل. النص المسرحي الكلمة و الفعل، دراسة . من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2003.

54- فرديناند دوسوسير. محاضرات في الألسنية العامة.ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر، 1986.

55كاباناس جون. النقد الأدبـــي. ترجمة فهد عكة، دار الفكر، دمشق ، سوريا، ط1، 1972.

56- لاندو. تاريخ المسرح العربـــي.ترجمة يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، لبنان، د ت .

57- مارسيلو أسكال. الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة.ترجمة حميد الحمداني و آخرون، مكتبة إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1987.

58- محمد الباردي . إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، دراسة . من منشورات اتحـــاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 .

59- محمد الدالي. الأدب المسرحي المعاصر . عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1999 .

60- محمد زغلول سلام.المسرح و المجتمع في مئة عام. منشأة المعارف،الأسكندرية،مصر، د ت .

61- محمد زكي العشماوي .المسرح أصوله واتجاهاته الفنية مع دراسة تحليلية مقارنة.دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، دت

62- محمد عابد الجابري.الخطاب العربي المعاصر. المركزالثقافي العربي، بيروت، لبنان ، 1985 .

63- محمد عزام . تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة . من منشورات اتحـــاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2003 .
64- محمد مندور. الادب و فنونه . دار نهضة مصر ، د ت.
65- محمد مندور. الكلاسيكية و الأصول الفنية للدراما .دار النهضة للطباعة و النشر ، الفجالة ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، د ت .
66- محمد مندور.المسرح العالمي.دارنهضة مصرللطباعة والنشر،الفجالة،القاهرة،مصر،ط1،د ت .
67- محمد مندور.المسرح. دار نهضة مصرللطباعةوالنشر،الفجالة،القاهرة،مصر،ط 1 ، 1989 .
68- محمد مندور . نمـــاذج بشـــريـــة . طبعة دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1985 .
69- محمد المديوني . إشكاليات تأصيل المسرح العربي.بيت الحكمة ،قرطاج ، تونس ، 1993 .
70- محمد غنيمـــي هــلال . في الـــنقد المســـرحي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1975 .
71- محمد عبد الرحمان يونس.تأثير ألف ليلة و ليلة في المسرح العربي المعاصر.دارالكنوز،بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1995 .
72- محمد يوسف نجم . المسرحية في الأدب العربي الحديـــث ، 1847 – 1914. دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1980 .
73- مدحت الكاشف .اللغة الجسدية للممثل.أكاديمية الفنون(مسرح)مطابع الأهرام التجارية ، قليوب ، مصر ، 2006 .
74- ميجان الرويلي.سعد البازعي.دليل الناقد الأدبي.المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، المغرب ، ط 2 ، 2000 .
75- نواري سعودي أبو زيد.الخطاب الأدبـــي من النشأة إلى التلقي مع دراسة تحليلية نموذجية . مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2005 .
76- نواري سعودي أبوزيد.جدلية الحركة والسكون،نحو مقاربةأسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني . بيت الحكمة ، العلمة ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 .
77- وطفاء حمادي.الخطاب المسرحي في العالم العربي(1990-2006) (إشكاليات و قضايا). المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1، 2007.
78- يوسف حسن نوفل. بناء المسرحية العربية ،رؤية في الحوار. دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1995 .

79- يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي. جسورللنشروالتوزيع، الجزائر، ط 1 ، 2007 .

المعاجـــم و القواميـــس :

80- إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدراميةوالمسرحية. دار الشعب، القاهرة،مصر،1970 .
81- ابن منظور.(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) لسان العرب.دارالحديث،القاهرة،مصر، 2003 .
82- أنطوان نعمة،عصام مدور، لويس عجيل،متري شماس. المنجد في اللغة العربية المعاصرة . دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2000.
83- سعيد علوش.معجم المصطلحات الأدبيةالمعاصرة.دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط1، 1985.
84- ماري إلياس،حنان قصاب.المعجم المسرحي،مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض . مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 1997 .

المـــجـــلات :

85- مجلة" الثقافة والثورة ".وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، عدد 10 ، الجزائر،1983.
86- مجلة " الدراما " العدد الأول ، عمان ، الأردن ، 1996 .
87- مجلة " السرديات " . معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، العدد الأول ، جانفي 2004 .
88- مجلة "العرب و الفكر العالمي".مركز الإنماء القومي، العدد 15 ، بيروت ، لبنان ، 1995 .
89- مجلة " الفكر العربي المعاصر "مركز الإنماء القومي، العدد 50-51،بيروت،لبنان، 1988 .
90- مجلة" الفكر العربي المعاصر " مركز الإنماء القومي، العدد الأول ، (أيار ، ماي) ، بيروت ، لبنان ، 1980 .
91- مجلة " الفيصل " العدد 47(مارس ، أفريل) الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1981 .
92- مجلة " عالم الفـــكر " المجلس الوطني الثقافي للفنـــون و الآداب ، العدد 01 ، مجلد 38 ، (يوليو ، سبتمبر) الكويت ، 2009 .
93- مجلة " فصول " العدد 01 ، القاهرة ، مصر ، 1995 .

فهرس الموضوعـــات